RAMON MENENDEZ PIDAL

MIS PAGINAS PREFERIDAS

TEMAS LITERARIOS

EDITORIAL GREDOS

© Editorial Gredos, Madrid, 1957

Talleres Gráficos «JURA».—San Lorenzo, 11. Madrid

ONULP

QUIERE la Editorial Gredos que escoja «Mis páginas mejores», cosa que se me resiste, pues el autor carece de la necesaria objetividad para tal elección. Escoger «Mis páginas preferidas» puede ser, aunque el autor tiene motivos de preferencia muy varios y muy extraños al público, lo cual hace la elección en extremo arbitraria. Pero en fin, allá van unas páginas que se me ocurre preferir según los temas que más han ocupado mi atención. Y comienzo por temas literarios, aunque no fueron ellos sino los lingüísticos los que primeramente me ocuparon.

PAGINAS SOBRE POESIA EPICA

A los 23 años mi entrada en el campo de las letras tomó dirección lingüística, porque respondía al propósito de acudir a un concurso abierto en 1892 por la Academia Española sobre la Gramática y Vocabulario del Poema del Cid; pero me guiaba instintivamente un principio que siempre después he tenido como esencial, de no atacar un problema sin tener en cuenta a la vez los problemas a él colaterales y conjuntos, un deseo de firmeza en los juicios. Es el principio de la plenitud: en un estudio todo lo que es oportuno, urge inexcusablemente; lo cual ha de completarse con el principio de la sobriedad: todo lo que no hace falta, sobra. Esto me llevó a tratar, no sólo la Gramática y el Vocabulario del Poema cidiano, como el concurso pedía, sino también, imprescindiblemente, el Texto del poema que, conservándose sólo en un remozamiento del siglo XIV, era preciso reconstruirlo en su original del siglo XII, y por eso tuve que estudiar las Crónicas donde el poema se hallaba prosificado.

Esas Crónicas Generales de España eran una extensa e inexplorada región de nuestra literatura. Se conservaban en una

56572

gran multitud de manuscritos que eran juzgados todos como semejantes, pero que cuando se examinaban de cerca aparecían muy diversos en su contenido, todos diferentes entre sí, en relaciones muy intrincadas los unos con los otros; una verdadera selva selvaggia ed aspra e forte, *cuya espesura difícilmente dejaba entrar el rayo del sol. Sin embargo, la oscuridad de ese bosque no era impenetrable; la silvestre maraña de los abandonados manuscritos se podía aclarar, y ordenados los muy varios textos según su fecha y su contenido, dejaban ver el lento desarrollo de la historiografía nacional a través de los siglos XII al XV, y en los folios de aquella serie de crónicas olvidadas dormía la poesía heroica de España recogida como historia auténtica por los cronistas. El hacer a esa poesía volver de su sueño secular y el reconstruir su vida pasada fué tarea necesaria para reconstruir el Texto del poema del Cid y me proporcionó materia para muchos otros trabajos posteriores, a partir de 1896.*

La ordenada sucesión de esos textos cronísticos a través de cuatro siglos, me daba ideas muy firmes sobre la esencia de una poesía épica tradicional, ideas que veía yo con disgusto ser opuestas a las que, respecto a la épica francesa, propagaban Ph. A. Becker en Alemania, J. Bédier en Francia y otros muchos, con éxito arrollador. Ese éxito europeo era para mí una tentación fascinante, pero tuve que desentenderme del canto y encanto de esa sirena, porque encontraba yo mis ideas sólidamente asentadas en los textos españoles, y llegué a la convicción de que la literatura española, mejor que la francesa, puede ser guiadora en el difícil estudio sobre el origen y desarrollo de la poesía heroica. De mis trabajos en este sentido es resultado el libro que titulo Reliquias de la poesía épica española, *1951, dedicado a recoger y estudiar los restos que de ese género poético subsisten, definiendo, con ayuda de ellos, el concepto de poesía épica tradicional. Van aquí sus páginas iniciales.*

Deseo natural en mí es el comprobar si las ideas que explican la épica española son válidas transportadas a la épica francesa, y a este deseo responde otro estudio aquí incluído, Problemas de la poesía épica. *La vida tradicional de un género poético no es uniforme en uno y en otro país, porque no es uniforme el carácter del uno y del otro pueblo que dan vida a la tradición colectiva. Así la tradicionalidad francesa es bastante distinta de la española, aunque ambas son iguales en su esencia.*

En esta colección de páginas preferidas, muy preferidas son las que dedico a Los Godos y el origen de la epopeya española, *porque en ellas doy pruebas del primitivo origen germánico de la épica románica, origen primero muy contradicho por la crítica francesa, influida muy particularmente por un falso patriotismo. Encuentro tres temas épicos españoles de indudable origen godo: la fuga de* Walther o Gaiferos, *la pérdida del* Rey Rodrigo *y la venta del caballo de* Fernán González. *Me fijo sobre todo en este último por ser no sólo exclusivamente godo, sino singularísimo y único en su contenido, tanto que no aparece más que en dos casos: referido en el siglo VI a los godos cuando habitaban en la Europa oriental, y en el siglo XIII a los castellanos. Comprendo que es bocado duro de tragar esto de una tradición godo-castellana, latente a través de siete siglos; pero confío en que se generalicen los estudios sobre la tradición épica española en cuatro siglos de crónicas y sobre la tradición oral romancística a través de seis siglos, y entonces no habrá quien rechace el fenómeno de la latencia durante varias centurias. Sólo admitiendo esa latencia tiene explicación la indudable relación genética que hay entre el singularísimo tema godo no repetido en ningún otro pueblo sino en Castilla: el pueblo godo libertado de servidumbre por un héroe, mediante el precio de un caballo, y el pueblo castellado libertado de servidumbre por un héroe de nombre godo, Fernán González, mediante el precio de un caballo. Precisamente llevé este tema a los Estudios medievales de Spoleto sobre los Godos en Occidente, en 1955, para ver si obtenía informes respecto a la existencia de esa leyenda en otros pueblos, y después consulté a varios medievalistas extranjeros, siempre con resultado negativo. Hay, pues, que reconocer que entre la leyenda goda y la castellana hay un lazo de filiación evidente, dada la extrañeza y la unicidad de ambas. Esa evidencia sólo flaqueará cuando se encuentre una tercera nación que se atribuya el haber sido libertada mediante el precio de un caballo. Traer a colación cualquier otra consideración o leyenda sobre la importancia y significación del caballo, es un despropósito inútil. Tanto en este caso como en otros pongo siempre empeño en reducir los estudios de literatura legendaria comparativa a la mayor precisión, que es la mayor sencillez; tratándose de buscar filiación o conexión inmediata, todo lo que no prueba relación exacta e innegable es broza, no sólo inútil, sino muy estorbosa, porque conduce al confusionismo y a la oscuridad.*

En esta selección de páginas sobre poesía de tema histórico, escojo también el tema de la Condesa traidora, *que va aquí en último lugar. Es una leyenda de origen muy remoto renovada en Castilla con notas que hacen de ella una viva pintura de los tiempos de Almanzor, la época más deprimida y negra que atravesó la España cristiana.*

RELIQUIAS DE LA POESIA EPICA ESPAÑOLA

Del libro de este mismo título, Madrid, 1951, páginas VII-XXII.

Tradicionalidad de la épica medieval

El título de este libro.

En 1765 el capellán Thomas Percy, después obispo de Dromore, publicaba, con el título de *Reliques of Ancient English Poetry*, una antigua colección de baladas y cantos narrativos que en seguida se hizo famosa, influyendo poderosamente en los más grandes poetas de la época romántica. Las obras allí colegidas estaban sacadas de un cartapacio manuscrito, bárbaramente mutilado en sus márgenes por un encuadernador, bárbaramente despojado de hojas que iba arrancando para encender el fuego la sirvienta de un amigo de Percy, y que éste salvó de la combustión total.

¡Cuántas chimeneas españolas en los siglos pasados habrán tragado, convertida en humo, la más arcaica poesía peninsular de que tan escasos restos subsisten! De esa vieja poesía, que, al pasar de moda, quedó fatalmente entregada al desprecio y a la destrucción, vamos a recoger aquí algunas reliquias pertenecientes al género épico. Pocas fueron salvadas por la intervención cuidadosa de algún Percy; las más fueron libradas del olvido absoluto por su propio valer en otro campo que el de la poesía, en

el de la historia, donde hallaron refugio, perdiendo su esencia originaria.

Nos sirve como punto de partida el famoso caso de Percy, y no está de más insistir en este tema, pues no vamos a tratar de la épica en general, sino de sus reliquias, tan escasas, y de sus pérdidas, tan grandes.

Habremos de hablar mucho sobre la pérdida de textos épicos, porque ella es cuestión muy discutida entre dos teorías opuestas que tratan de explicar la vida y proceso de este género de poesía: una, que recoge con gran cuidado toda noticia referente a textos desaparecidos, y otra, que se esfuerza en invalidar esas noticias y no presta atención más que a los textos existentes.

Dos teorías opuestas.

Se emiten multitud de pareceres sobre la esencia y desarrollo de la poesía épica en total y sobre sus varias producciones en particular; pero tan confusa variedad suele reducirse a dos opiniones opuestas, correspondientes a dos bruscas sacudidas que la crítica de este género poético ha sufrido inicialmente. La teoría romántica, bandazo hacia la derecha, veía en la epopeya una poesía misteriosa, creada por todo un pueblo en la época de su infancia, impulsado, como por una fuerza divina, a cantar los mismos hechos de que es actor; poesía que, propagada por tradición impersonal, es transmitida a las generaciones posteriores. La reacción individualista, bandazo hacia la izquierda, ve en cada cantar épico la composición puramente personal de un poeta, no primitivo, sino tardío, que escribe a gran distancia de los sucesos en que se inspira, ni más ni menos que puede hacerlo cualquier literato de hoy; la transmisión de su obra a través del tiempo, lejos de tener carácter ninguno especial, es en

todo semejante a la transmisión de cualquier otra producción literaria moderna.

La teoría romántica está hoy superada; y de resultas, la teoría individualista es la dominante. Sin embargo, el misterio romántico tendía a señalar algo muy característico del género épico: su tradicionalidad, nota esencial distintiva, aunque daba de ella una explicación inaceptable. De ahí que se nos impone la necesidad de buscar otra explicación para esa nota diferencial, generalmente muy desatendida hoy, aun por las varias teorías nuevas que reconocen la singularidad del género épico, pues se suele reducir la esencia de la tradicionalidad a una antigüedad mayor que la concedida por la crítica individualista. Mas aun bajo esta deficiente concepción, subsiste en toda su crudeza la oposición de dos teorías, lo mismo que antes de caducar la doctrina romántica, y podemos cifrar esa oposición en esta forma esquemática:

La teoría individualista exalta hasta lo sumo el genio poético del individuo, y cree que a la historia del arte únicamente interesa la personalidad del individuo creador, pues sus precedentes no tienen para él valor ninguno particular. No existen "géneros literarios", sino en la mente de los tratadistas; no existen "géneros" como entidad propia que exija ser completada mediante la suposición de textos perdidos; sólo existen obras de uno y otro poeta individual, cada una gozando de la más absoluta substantividad. Bien puede decirse que la épica francesa comienza en el siglo XI, cuando Turoldo escribe la *Chanson de Roland,* y que la épica española surge en el XII con el *Poema del Cid;* hubo antes algunos textos perdidos, pero muy poco anteriores, y nada significan, ni hay para qué hablar de ellos como antecedentes históricos, porque toda obra de arte no tiene más historia que la del individuo genial que la crea. Esos individuos destacados que escribieron las primeras obras en lengua ro-

mánica, hoy conservadas, emprendieron su nuevo camino inspirándose en las obras de la latinidad antigua y medieval, a las cuales suceden y continúan.

Frente a esta manera de ver, la teoría tradicionalista piensa que el individuo más genial no puede poetizar guiado sólo por su genialidad, sino limitado y constreñido por la tradición cultural en que él se ha formado y a la cual sirve. El río más impetuoso y más desbordado corre dentro de bordes irrebasables que son obra de otros agentes naturales más poderosos que él. Piensa el tradicionalismo que los orígenes de las literaturas románicas son muy anteriores a los textos hoy subsistentes, y que éstos no pueden ser explicados sin tener en cuenta una larga tradición de textos perdidos, en los cuales, lentamente, se han ido modelando la forma y el fondo de los diversos "géneros literarios". Si el *Roland* o el *Mio Cid* se contasen realmente entre las primeras obras escritas en francés o en español, serían un milagro literario absolutamente incomprensible; tuvieron que precederles muchos siglos de trabajos para que la vulgaridad de uno y otro idioma naciente, y la de sus hablantes, fuese elevada a la necesaria dignidad artística. En los textos conservados, el genio épico aparece constituído con caracteres formales e ideológicos totalmente extraños a las obras latinas antiguas y alto-medievales que se pretende hayan sido inspiradoras únicas.

Las más esenciales discrepancias que en el estudio de la poesía épica surgen, por varias que parezcan, todas vienen a tener por fundamento la adhesión a una o a otra de estas dos maneras de ver, diametralmente opuestas.

En las páginas siguientes irán apareciendo los principales argumentos de ambas teorías, haciéndome, sobre todo, cargo de las opiniones adversas al tradicionalismo que se han ido exponiendo aquí y allá por la crítica indi-

vidualista. Desperdigadas, como han ido produciéndose, esas opiniones pueden carecer de interés general, por ser a veces insignificantes en sí, o mal planteadas; pero aquí reunidas, cobran valor de conjunto, precisándonos aspectos varios de las dos teorías en pugna.

Veremos que la historia de la épica española nos lleva fuertemente a la teoría tradicionalista. Desde mis primeros estudios (y ya están muy lejos) me han salido al paso hechos que la confirman. Al defenderla sé que voy contra la opinión que se ha hecho más común, sobre todo desde el segundo decenio del presente siglo, y es muy trabajoso remar contra la corriente; pero es preciso remar.

Y el razonar esta grave cuestión de principios es trabajo muy difícil. Respecto a la épica francesa, los dos más fuertes campeones de una y otra teoría, Joseph Bédier y Ferdinand Lot, sostienen una amistosa plática (la última poco antes de la muerte de Bédier) sobre sus dos opiniones contrarias. Bédier alega múltiples variaciones sobre su doctrina: toda literatura se inicia por una obra maestra, y esta obra no tiene pasado. Lot objeta de varios modos: la obra maestra nace dentro de un marco preestablecido, y es precisamente este marco el objeto del presente debate. Pasada una larga hora de discusión, los dos maestros, los dos amigos, se separaron bien convencidos, una vez más, de que las dos posiciones eran irreductibles [1].

Pero a pesar de extremas dificultades, creo será útil exponer algunas consideraciones referentes, ante todo, a textos de los que sólo subsiste alguna memoria indirecta. La argumentación que iremos desarrollando sobre este tema particular, va dirigida a todo ánimo libre de una de las dos teorías. No habrá de convencer a los ya dominados por el individualismo, pues en cuestiones de escasa

[1] F. Lot, *Joseph Bédier*, 1939, pág. 15.

documentación, como las que tratamos, no hay argumento que aisladamente no pueda ser contradicho o retorcido. Sólo puede ser convincente el complicado conjunto de una larga exposición histórica, y raro es quien se detiene a abarcarlo, con despaciosa consideración y atento estudio, una vez que ya tiene tomado su partido.

Anonimia y colaboración dejan a salvo la individualidad del poeta.

De otras cuestiones extrañas a la de los textos desaparecidos sólo trataremos una en estas páginas preliminares.

La teoría individualista hace gran argumento en la exaltación del poeta único, autor de cada obra. La canción de *Roland,* se recalca, no es producto de la actividad poética de muchos individuos, como Gastón Paris creía; es obra exclusiva de un poeta genial, y "una obra maestra comienza con su autor y con él concluye" [2], afirmación que se ha enarbolado como bandera de escuela. Pero no. La crítica será deficiente si no tiene en cuenta que la obra del artista más genial y singular empieza mucho antes que él, con la formación del ambiente y la producción de los antecedentes que, haciendo posible la nueva obra, la condicionan y moldean; y ni tampoco la obra queda conclusa con su autor, pues al disfrutarla, las generaciones futuras introducen en ella otras realidades estéticas que en tiempo del autor no eran siquiera presumibles. Además, será muy deficiente la crítica si no tiene en cuenta que hay épocas y géneros en que las obras literarias se producen mucho más ligadas a sus precedentes e influyen con más fuerza sobre los continuadores.

La crítica individualista cree situarse en lo firme formulando como principio guiador el de que "debemos

[2] BÉDIER, *Les Légendes épiques,* III, 1912, pág. 450.

aprender a mirar la obra de un poeta del siglo XII con los mismos ojos con que miramos cualquier obra del siglo XX". Pero eso no será otra cosa sino aprender a ignorar que la Humanidad no es masa uniforme e invariable, que cada pueblo y cada siglo tienen fundamentos y caracteres vitales diferentes de los demás, siendo deber primario del historiador el penetrar esas diferencias; será aprender a ignorar hechos históricos tan patentes como el de que hubo épocas de producción literaria generalmente anónima, de gustos colectivos muy absorbentes, y que entonces pudo tomar grandes proporciones el fenómeno de la tradicionalidad en algún género poético, fenómeno hoy existente también, pero tan raro y tan poco conocido, que sus efectos sobre el estilo y sobre la transmisión de su producción literaria llegan a ser incomprensibles para muy doctos eruditos, ofuscados por esa errónea concepción del siglo XII igual al XX.

Las literaturas romances nacen ignorándose a sí mismas, desconociendo por completo el valor y la consideración debidas a la creación artística, y gran anacronismo comete la teoría individualista al exaltar ese valor, esa consideración, en los tiempos remotos, al igual de lo que hoy sucede. El autor de cada obra primitiva no sospecha la permanencia de la producción artística, acude simplemente a la necesidad recreativa de un momento efímero, confundiéndose con la colectividad a la cual sirve, abismándose en los gustos e ideas de ella, y muy asombrado quedaría si se le dijera que su nombre de bautismo debía de ir unido a aquella obra: él recibe de la comunidad un legado cultural anónimo, ya en forma imprecisa, ya reducido a verso, y versifica de nuevo o reescribe la obra anterior, sintiéndose tan anónimo como los otros. Esta anonimia es ley general en toda época de orígenes literarios, observándose siempre en los primeros textos conservados; sólo más tarde empiezan a aparecer algunas

obras que llevan nombre de autor, con las cuales empieza la época del arte personal, mientras la anonimia continúa abundante, aunque decreciendo a lo largo de toda la Edad Media.

Aun en la época moderna podemos observar cómo toda gran popularidad de un género literario trae consigo una gran imprecisión en el concepto de "autor", manifestada no sólo en la anonimia, sino también en la participación, consentida o no, de un autor en la obra de otro. Así el teatro español entre los siglos XVI y XVII, género muy popular o nacional, abunda en comedias anónimas; abunda en otras cuyo autor es muy dudoso, a pesar de que alguna es de primera importancia, y a pesar de que los autores presumibles son de la mayor nombradía; a menudo los grandes autores de entonces repudian las comedias que les atribuyen, o reclaman las que les hurtaron, o se quejan de que sus obras están adulteradas por intervención de poetas desconocidos; abundan también los casos de colaboración doble o triple (colectivismo sincrónico), declarando o no el nombre de los autores asociados; abundan refundiciones de la obra de un comediógrafo hechas por otro (colectivismo diacrónico, o sucesivo, por no usar terminachos), y nunca se nombra al autor refundido. Si esto sucede en plena edad áurea de la literatura individual y en un género que no pasa de ser popular, considérese lo que sucederá en la época primitiva, esencialmente anónima, cuando la popularidad del género épico es mucho más prolongada en los siglos, más extensa y más intensa, convertida en verdadera tradicionalidad: entonces la refundición de la obra de un autor por otro no es un accidente fortuito, sino que se hace de modo habitual y regular. Y si cada refundición puede tener varios autores simultáneos y siempre supone autores sucesivos, comete un ingenuo anacronismo la crítica que se da por satisfecha con decir que la *Chan-*

son de Roland comienza con Turoldo y con él termina. Más profundiza Gastón Paris cuando dice que los autores del *Roland* fueron legión.

Es totalmente insostenible la conclusión general del individualismo, formulada como gran sentencia: "toda canción de gesta o toda balada tiene una patria, una fecha y un autor único, lo mismo que cualquier otra obra literaria". No. Una catedral no tiene una fecha única ni un arquitecto único, aunque cada piedra sí lo tenga. La general anonimia primitiva es un hecho histórico esencial, que no puede ser echado a un rincón así de ligero, afirmando descaminadamente que debemos mirar al siglo XII con los mismos ojos que al siglo XX.

Sorprende en verdad la cerrada uniformidad con que se suele oponer, como gran objeción a la teoría tradicionalista, el decir que suprime al individuo y su espíritu creador, sustituyéndolo por fuerzas colectivas, inconsistentes, mecánicas [3], y se tiene por gran novedad moderna el creer necesario atribuir a la iniciativa individual toda obra de arte [4]. ¡Tan desconocido es hoy el fenómeno de la tradicionalidad, aunque subsiste todavía! El que todo canto tradicional se propague y viva en variantes, lejos de negar la individualidad creadora, la supone múltiple y difusa; lejos de considerar la acción colectiva como algo inconsciente y amorfo, cuenta con la iniciativa

---

[3] Véase, principalmente, J. BÉDIER, *Les Légendes épiques*, III, 1912, pág. 450; le siguen muchos otros, por ej., C. GUERRIERI CROCETTI, *L'Epica spagnola*, Milano, 1944, pág. 52.

[4] F. MEREGALLI, *Questioni riguardanti l'epica spagnola*, 1949, página 41; comprende, sin embargo, que las refundiciones no contradicen a la doctrina individualista. También G. CHIRI, *L'epica latina medievale e la Chanson de Roland*, 1935, pág. 23, cree cosa nueva «la concezione moderna dell'arte come attività spirituale, e quindi anche personale.» El tomar esto como una novedad indica lo muy confusas que andan las ideas.

individual pululante, pródigamente activa, cooperando en la vida de un género poético muy extendido, muy arraigado en los gustos de la colectividad. Toda refundición es obra colectiva, y lo es aun en el caso de una obra no tradicional, sino sólo popular, y no anónima, aunque el refundidor sea Calderón y el refundido sea Lope de Vega; y a nadie se le pasará por la cabeza el pensar que en *El alcalde de Zalamea* calderoniano la personalidad de los dos dramaturgos, colaboradores diacrónicos, haya sido sustituída por fuerzas colectivas, inconscientes y mecánicas.

La poesía tradicional, pues, constituye su narración legendaria y alcanza su estilo expositivo merced a una serie de invenciones individuales. Estas, a veces, son numerosas, inextricables, como es siempre el caso en la canción épico-lírica oral, balada o romance, y como es también el caso en la canción de gesta que ha vivido largo tiempo en la tradición. Otras veces, esas intervenciones varias son muy pocas, como en algunas gestas que, aunque viejas y populares, han sufrido pocas refundiciones, o que, por raro caso, son un original primero; pero aun entonces este primer autor se halla mucho más influído y limitado por las ideas y gustos de la colectividad que el autor de cualquier obra de arte personal.

En conclusión, la obra de arte tradicional es obra en que colaboran siempre varios artistas individuales; es arte de colaboración, algunas simultáneas, y siempre sucesivas, a través de generaciones varias.

Los textos perdidos

Hipótesis necesaria.

El origen remoto de la épica española o de la francesa, es decir, su prolongada tradicionalidad, se venía

afirmando durante el siglo XIX; las canciones heroicas se habían compuesto coetáneas, o poco menos, a los sucesos de los siglos VIII, IX o X, en ellas celebrados, y se habían transmitido refundidas a través de los siglos subsiguientes. Pero a comienzos del siglo actual prevaleció la afirmación contradictoria: que las canciones de gesta francesas nacieron tan sólo en el siglo XI, sin dependencia de hipotéticos modelos perdidos, por impulso meramente individual de clérigos eruditos, sin ningún carácter colectivo, y que la épica española nació a imitación de la francesa.

Esta teoría individualista se apoya en un argumento al que atribuye gran fuerza: todos los textos, dice, que la teoría tradicionalista tiene que suponer anteriores a los siglos XI y XII, son puramente hipotéticos [5]. Concedamos, aunque no es cierto. Pero lo hipotético es siempre necesario en todo trabajo científico; lo que importa es que esté bien fundado; y es de asombrosa ingenuidad la ilusión que la crítica positivista se hace sobre prescindir de toda hipótesis. Bédier, emulando el superado *hypotheses non fingo* de Newton, sienta como declaración programática al frente de su por tantos conceptos admirable obra: "je n' y fonde rien sur des hypothèses; ... je ne forme jamais des hypothèses" [6], cuando justamente A. Longnon escribió: "el largo estudio de Bédier no es sino un tejido de hipótesis..., y lo que es más, hipótesis tendenciosas"; con lo cual concuerda M. Wilmotte hablando de la misma obra: "las hipótesis suceden inevi-

---

[5] También me objeta en este sentido, como grave reparo, E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948, página 391, n. 1.

[6] *Les Légendes épiques*, I, 1908, pág. 14 del Avant-propos. Es bien curioso que Bédier, para explicar a su modo el *Raoul de Cambrai* acude a la hipótesis de documentos notariales perdidos (*Légendes*, II, pág. 411), mientras rechaza el suponer poemas perdidos.

tablemente a las hipótesis...; pocos libros hay de historia literaria donde lo conjetural tenga tanta cabida" [7].

Sin alguna hipótesis no podríamos salir de un indolente y atontado agnosticismo, empezando la historia de la épica en los primeros textos conservados, sin permitirnos pensar en nada anterior, sea para afirmar su existencia, sea para negarla. Pero a esto no se resigna el espíritu humano, porque quedan en suspenso graves cuestiones conexas, muy inquietantes: y cuando la teoría individualista sienta con Bédier que la épica francesa nace en el siglo XI, sin originales anteriores, hace una afirmación, muy positivista, sí, pero tan hipotética como la de los que afirman una larga tradición anterior. Lo que únicamente habrá que decidir será cuál de las dos hipótesis, la individualista o la tradicionalista, es más razonable y necesaria, cuál es más explicativa de los hechos conocidos, cuál puede darnos mejor cuenta del aparecer en Francia y en España repentinamente, en los siglos XI y XII, las obras maestras de un género literario antes no manifiesto, que suponen un largo cultivo anterior de ese género.

Refundiciones francesas desaparecidas.

Y lo muy grave es que el más estrecho positivismo, el que quiere atenerse sólo a los textos conservados, no puede dar un paso sin admitir o suponer muchos textos perdidos, anteriores a los hoy subsistentes.

Bédier se ve obligado de continuo a ello. Reconoce que la "Vita comitis Girardi", a comienzos del siglo XII,

---

[7] LONGNON, en *Romania*, XXXVII, 1908, pág. 196. WILMOTTE, en *Revue Historique*, CXX, 1915, pág. 230. La afirmación de Bédier es naturalmente creída al pie de la letra por sus seguidores: él queda apegado a los textos, y sus contradictores creen en la necesidad de una hipótesis, según SICILIANO, *Le origini delle Canzoni di Gesta*, pág. 190.

nos atestigua que era muy cantada una canción de gesta más antigua que la hoy existente de *Girard de Roussillon;* que el falso Turpín, hacia 1140, supone el conocimiento de varias gestas perdidas para nosotros, relativas a *Fouré* y a *Ferragú;* que Raoul le Tourtier, hacia 1090, conocía una canción de *Ami et Amile* anterior a la subsistente de hacia 1200; que la crónica de Hariulfo, acabada en 1088, atestigua la existencia de una gesta de *Gormond et Isembard,* anterior a la conservada en el fragmento de Bruselas, fechable hacia 1130; que la *Chanson de Roland* hubo de ser precedida de otras sobre el mismo desastre de Roncesvalles, y que en ella se alude dos veces a un poema sobre la *Prise de Nobles,* hoy desconocido; que la "Vita sancti Wilhelmi", hacia 1122, se refiere a canciones de gesta anteriores a las que sobre Guillermo de Orange se conservan, a excepción de la *Chanson de Guillaume,* que es más antigua; que esa *Chanson de Guillaume,* de hacia 1080, no es más que una refundición de otra anterior, y que ella alude a ocho canciones más viejas sobre varias leyendas de esa misma gesta, mostrándonos que el ciclo entero de los poemas relativos a Guillermo de Orange estaba ya perfectamente constituído en poemas hoy perdidos, y que en general "las canciones de este ciclo, en el estado que hoy las tenemos, son en su mayor parte refundiciones de poemas ya refundidos", etc., etc. [8].

Sólo que Bédier, llevado de prejuicio, concede todos esos textos perdidos a condición de que las inexcusables hipótesis no den un paso más atrás que el siglo XI, pues todo paso hacia algo más antiguo es ir hacia la tradicio-

---

[8] Para citas precisas, búsquense los nombres aquí mencionados en el Indice alfabético del tomo IV de las *Légendes épiques;* y para la *Chanson de Guillaume* véase I, 1914, págs. 311, 346; I, 1908, págs. 94, 325-326, 401.

nalidad. En la primera edición de las *Légendes épiques*, 1908, cuando todavía el prejuicio no estaba tan ultimado, se ve forzado Bédier a una concesión mayor, aunque la hace de mala gana, declarando que la "Conversio Othgerii militis", del siglo X, pudiera ser "el primer testimonio incontestable para la existencia de las canciones de gesta", pero se arrepiente de ello, y en la tercera edición, de 1926, suprime ese pasaje [9]. En cuanto al célebre fragmento de La Haya, donde se ve ya formado el ciclo de Guillermo, y que los más competentes paleógrafos fechan en los dos últimos decenios del siglo X o en los dos primeros del XI, es para Bédier "de 1040 lo más pronto" [10], con lo que desaparece su excepcional importancia para indicarnos gestas perdidas muy antiguas.

Pero si, según las mayores negaciones de Bédier, los más antiguos poemas conservados "no son más que refundiciones de otros poemas anteriores, ya a su vez refundidos", ¿por qué no habremos de retroceder más atrás? ¿Dónde nos habremos de detener en estas suposiciones imprescindibles para la crítica más hostil a ellas? Repetimos: el afirmar que la épica francesa nace en el mismo siglo en que aparecen sus primeros textos, textos dependientes de otros perdidos, es pura hipótesis, como pura hipótesis es el afirmar que la pérdida de textos remonta más atrás y que el origen del poema es coetáneo a los sucesos que lo inspiran; pero la hipótesis de los orígenes tardíos veremos que explica más difícilmente la vida y desarrollo del género épico, desconoce anacrónicamente el carácter de la época primitiva anónima, y necesita, para

---

[9] Comp. la primera edic. de las *Légendes épiques*, II, 1908, pág. 293, con la tercera edic., 1926, y véase R. Louis, *Girart, comte de Vienne*, I, Auxerre, 1947, págs. 102-103.

[10] *Légendes épiques*, IV, pág. 452; R. Louis, *Girart, comte de Vienne*, I, pág. 98.

mantenerse, retorcer, con gran trabajo y a veces con grandes errores, importantes testimonios que le son adversos.

Desde luego, como varios críticos han notado, es increíble que la epopeya en Francia se estrene con obras maestras como el *Roland* y la *Chanson de Guillaume;* increíble que su culminación coincida casi con su nacimiento, y que tras éste inmediatamente comience la decadencia. Bédier admite un corto período anterior de refundiciones perdidas, pero, como muchos han notado, aun dentro del criterio individualista, es preciso llevar mucho más atrás la etapa de formación de las gestas épicas [11]. Por otra parte, el que ese auge, repentinamente manifestado en el siglo XI, vaya seguido de un inmediato descenso muy productivo, muy largo, de varios siglos siguientes, nos induce igualmente a suponer que el impulso ascendente ha debido ser también multisecular.

Negación de los textos perdidos. Enorme destrucción de libros.

Aun contra cualquier suposición de poemas perdidos, por indispensable que sea, objeta la hipercrítica que sólo quiere pruebas tangibles. Representante eminente de ella es el profesor H. R. Lang, en 1914. Es una arbitrariedad, dice, el que Menéndez Pelayo adorne el Parnaso castellano con quince o veinte poemas medievales hoy perdidos; si tales poemas hubiesen existido, es de sentido común que se habría conservado de ellos algún resto; no puede concebirse la destrucción completa de tanto libro que desaparece sin dejar de sí el menor rastro; cuando no poseemos, al menos, alguna referencia inequívoca a tales poemas, es porque nunca fueron escritos.

---

[11] R. FAWTIER, *La chanson de Roland,* 1933, pág. 9.

Pero el perderse, no las quince o veinte obras que escandalizan a Lang, sino centenares, miles, de un género poético, es hecho bien comprobado, por desgracia. En los más gloriosos tiempos del teatro español, cuando la imprenta y los copistas aseguraban la mayor propagación de las obras dramáticas, se perdieron, de las 1.500 comedias de Lope de Vega, un bien cumplido millar, es decir, un 69 por 100 del total, a pesar de ser Lope el autor más apreciado por el público. Y más aún en el teatro francés, por este mismo tiempo, pues de las 600 obras de Alejandro Hardy se perdieron un 95 por 100, casi la totalidad; y en el teatro inglés, de las 220 obras de Thomas Heywood se han perdido el 90 por 100. La gran popularidad del teatro en ese tiempo es la principal causa de tan exorbitante olvido y desaparición. Nada puede sorprendernos la pérdida de muchos cantares de gesta, género muy popular en los tiempos medievales, cuando las copias eran muy escasas por lo costoso del pergamino.

La obra dramática o épica que ha servido en su oportuna ocasión para los espectadores del momento, no es estimada después, y su conservación está en continuo peligro. El libro, el cuaderno viejo que ya nadie lee, resulta ser el trasto más estorboso en todas partes, del cual hay que deshacerse cuanto antes. Buena expresión de este urgente desapropio es la escena del duque de Sessa, en 1869, que asomado a un balcón de su palacio madrileño, al ver los libros y legajos de su archivo alejarse en los carros de un trapero comprador, respira satisfecho: "¡Ya se los llevan; ya, por fin, se los llevan!" [12]. Y se los llevaban como papel viejo, para hacer cartuchos y envoltorios, o para cocer al horno bizcochos, o para en-

[12] AGUSTÍN G. DE AMEZÚA, *Epistolario de Lope de Vega*, III, 1941, pág. XXIX.

cender el fuego (como en el célebre caso de las *Reliques of Ancient English Poetry* de Percy), o quién sabe para qué más. Incontables usos domésticos contribuyen a la destrucción; recuerdo cuando niño haber aprendido que los libros, antes, no se escribían en papel, por ver en Oviedo a una vieja hilandera usar un rocadero hecho con una hoja de pergamino llena de letras ilegibles. La polilla, la humedad, los incendios, son muy poca cosa para la desaparición del libro antiguo, en comparación con la hostilidad del hombre. Hasta en las bibliotecas, en esos centros custodiadores del libro, se da el hombre enemigo del libro viejo. El padre fray Francisco de Berganza cuenta con dolor que los monjes de Cardeña, juzgando inútiles los libros de mano junto a los impresos, los deshojaban para hacer cartones y forros con que encuadernar otros volúmenes en letra de molde, que no hicieran mucha falta aunque no se hubieran estampado [13]. Así, las bibliotecas monasteriales, las mejores entre ellas, devoraban sus propias entrañas en el siglo XVII. ¡Qué no harían en los oscuros siglos medievales con los vulgarísimos cantares de gesta! Y, sobre todo, qué no harían las bibliotecas del siglo XII cuando sobrevino una causa material de inutilidad para los libros de antes: la letra visigoda en que estaban escritas las obras españolas del siglo XI y anteriores fué entonces bruscamente abandonada y sustituída por la letra francesa, así que para las nuevas generaciones los escritos del pasado quedaron absolutamente ilegibles, condenados por inútiles a la destrucción.

Increíble parece, realmente, que en tiempos posteriores, de gran cultura, hayan desaparecido importantes textos épicos antes muy estimados. Sabemos que en el siglo XVI existían tres manuscritos del poema de *Fer-*

---

13 BERGANZA, *Antigüedades*, I, 1719, pág. 215 *a*.

nán González que después han desaparecido, a pesar de hallarse guardados con gran aprecio, el uno en el monasterio de Arlanza, consagrado a la gloria del héroe, y los otros dos custodiados en los museos de dos bibliófilos muy celosos: Argote de Molina y don Fernando Colón; las hojas de tan preciados códices no se libraron de servir para encender el fuego, o para rocaderos o forros, o para ser engrudadas y hacer cartón. En esta última tarea competían los bibliotecarios de todos los países y razas: en la encuadernación de un libro morisco aparecieron pegados dos importantes pliegos sueltos de romances del siglo XVI; en la Biblioteca Real de Bélgica, en una carpeta con restos de manuscritos sacados de viejas encuadernaciones, se hallaron los dos únicos folios conocidos de una de las más antiguas canciones de gesta, la de *Gormond et Isembard;* en las tapas de otra encuadernación francesa fueron encontrados los seis folios, únicos subsistentes, de la más antigua redacción del *Mainet.*

Las bibliotecas se devoraban a sí mismas, y no sólo para hacer encuadernaciones. En el Archivo Provincial de Pamplona, los dos únicos folios salvados, entre los muchos de que constaría el códice del poema *Roncesvalles,* se salvaron porque se los cosió por el borde libre, a fin de que su pergamino sirviese de carpeta o bolsa para uso de algún desalmado archivero; los demás folios que no tuvieron la suerte de ser transformados en cualquier utensilio aprovechable, desaparecieron, y con ellos desapareció en la literatura española toda memoria de semejante cantar.

Mas a pesar de semejante ruina, la positivista negación de textos perdidos no es posición tan firme y tranquila como piensa la crítica de "ver y palpar". Fray Prudencio de Sandoval, honrando su prudencia onomástica, negaba que se hubiera escrito historia del Cid antes del siglo XIII, porque si se hubiera escrito, algo se hubiera

salvado hasta tiempos modernos. El mismo argumento que H. R. Lang. Pero luego, el padre Risco le pudo arrojar delante su hallazgo de la *Historia Roderici*. Lo mismo sucede cuando Menéndez Pelayo supone varios poemas carolingios como eslabón necesario en la cadena tradicional, y Lang los niega, porque no hay de ellos la menor referencia inequívoca; pero nada más que tres años después de esa negación, aparecen los dos folios del *Roncesvalles*, tan aplastantes para Lang como la *Historia Roderici* para fray Prudencio.

Otros hallazgos vendrán y serán bienvenidos; pero no son absolutamente necesarios. La crítica no positivista afirma, como cosa necesaria, que existieron en España otros varios poemas sobre Carlomagno, y para asegurar que existió uno sobre *Sansueña* y la reina Sevilla, los romances nos dan absoluta certeza [14], igual que si tuviéramos delante de los ojos alguna mísera hoja de tal cantar convertida en bolsa, rocadero, pantalla o tapa de encuadernación.

Falta de citas expresas.
Manuscritos efímeros.

Exigir, según exige Lang, una referencia inequívoca como apoyo a toda suposición de un poema perdido, es no saber lo que se pide. Es pedir la luna; y pedirla como la pide el niño: para nada. No vale decir: ¿cómo un género tan popular, tan difundido, tan influyente, no habría de llamar la atención de algún escritor que lo aludiese? En nuestra escasa literatura medieval hay muy poco lugar para informes bibliográficos. Aun ya en el siglo XV, la preciosa historia literaria que el marqués de Santillana escribe para dar cuenta completa de la pro-

---

[14] Según mi estudio hace años entregado para su publicación en los *Mélanges Mario Roques*.

ducción poética, se muestra muy avara de noticias, tanto que ni nombra el poema del Cid, ni el de Fernán González, ni el de Alfonso XI, como tampoco nombra a Berceo ni a Apolonio, ni a las demás obras que hoy tanto estimamos. Las crónicas latinas más antiguas, que aprovechan los cantares de gesta, no los nombran (más que una vez cuando tienen que contradecirlos) y esto porque no citando nunca las fuentes eruditas, menos habrían de citar las fuentes en lengua vulgar.

Por otra parte, esas producciones literarias, de que nadie quiere ocuparse, podían en aquellos tiempos carecer de forma escrita convenientemente, lo cual las hacía desestimables para el erudito. Toda la literatura en lengua vulgar se propagaba más por el oído que por la vista [15], pero, sobre todo, la literatura juglaresca. Hasta un trovador noble en el siglo XII, el príncipe de Blaye, Jaufre Rudel, envía a un su amigo cierto poema, no en hoja de pergamino, sino confiado al canto del juglar Filhol:

senes breu de pargamina
tramet lo vers en chantan.

¡Cuánto no ahorrarían la escritura los juglares mismos para cosas de su oficio, aguzando la memoria, sobre todo en los siglos más remotos en que el pergamino era extremamente caro! En tiempos de general analfabetismo, la memoria substituye corrientemente a la escritura, y se desarrolla en términos que hoy no podemos imaginarnos,

---

[15] Pensando siempre en la recitación juglaresca, el escritor se dirige con frecuencia a sus oyentes: «Oít varones... escuchat» (María Egipcíaca); «Si vos me escuchásedes» (Berceo, Milg. 1), etc. El verbo *leer* toma sentido auditivo, no visual, significando «recitar en alta voz», y el mismo escritor lo emplea en vez del verbo *escribir:* «esto que yo quiero leer» (S. Mill., 1). dice Berceo, y «Un precioso miraclo vos querría leer» (Milg., 625); «Quiero leer un libro», dice el autor del Alex., 5.

reteniendo enormes cantidades de verso o de prosa, a veces mediante sólo dos o tres audiciones [16].

Pero, además, cuando se escribía para los juglares, solía escribirse ocasionalmente, de cualquier manera, para ayudar al aprendizaje de memoria y desechar después lo escrito como cosa inútil. Conocemos un único librito de juglar ambulante, de hacia 1300, el curiosísimo ejemplar del poemita *Elena y María,* hecho con desperdicios de papel, pequeños e irregulares, formando 25 hojitas de unos 6 × 5 centímetros, donde se copian 400 versos a renglón seguido en forma de prosa [17]. No puede darse apuntación más tosca y descuidada. ¿Cómo una obra, publicada así, podía guardarse en los estantes de una biblioteca ni podía ser citada por ningún erudito que estimase el decoro de su pluma?

No debe, en verdad, sorprendernos la falta de alusiones inequívocas a las obras juglarescas. Lo que debe admirarnos es lo contrario: el hecho enteramente excepcional de que el fervor bibliográfico de Alfonso X suscitase muchas citas expresas de los cantares épicos de los juglares en las grandes Crónicas Generales de los siglos XIII y XIV.

Estado latente de la épica primitiva.

Pero, del primer tercio del siglo XII hacia atrás, no conocemos ya ninguna referencia a cantares épicos. Esto tampoco puede servir de argumento contra la existencia de cantares históricos, ya que en toda la literatura conservada de esos remotos siglos, que se reduce a muy es-

---

[16] Véase el sugestivo libro de H. J. CHAYTOR, *From Script to Print*, Cambridge, 1945, págs. 115 y siguientes.

[17] En la *Rev. de Filol. Esp.*, I, 1914, págs. 52 y sigs., se reproducen fototípicamente las 25 hojitas. Hoy el ms. se halla en la biblioteca del duque de Alba.

casas páginas en latín, jamás se alude a ninguna otra obra literaria, ni de esos tiempos se conserva ningún escrito en lengua vulgar; y, sin embargo, sería absurdo pensar que antes del *Mio Cid* no había habido en España un prolongado cultivo literario que preparase e hiciese posible la aparición de esa obra maestra. Aún más, aunque esa obra maestra no existiese, absurdo también sería creer que España había vivido sin literatura vulgar hasta el siglo XII.

Cosa semejante hay que decir de Francia, aunque siempre su producción es más rica. Si del siglo XI tiene ya obras importantes, de los dos siglos anteriores no conserva sino la cantilena de *Santa Eulalia* y la vida de *Saint Léger*, considerando lo cual, R. Fawtier niega, con razón, que esos dos pobres fragmentos puedan representar todo lo que los franceses tenían para recrearse durante los siglos IX y X; y no siendo posible explicar la canción de *Roland* mediante una tradición oral, sino mediante otras canciones de gesta anteriores, niega valor al argumento *ex silentio*, pues los clérigos, autores de escasas crónicas latinas, no atendían sino a las guerras, sucesión de los reyes, fundaciones piadosas, series de obispos o abades, sin capacidad ninguna para sentir la menor preocupación por lo que el pueblo cantaba. Por iguales motivos, L. F. Benedetto declara no haber por qué asustarse de esa especie de *sacer horror* que J. Bédier creó contra la hipótesis de poemas perdidos explotando siempre al máximo, como cualquier mal penalista, la falta de pruebas tangibles. Igualmente R. Louis quita valor a lo que poéticamente se llama "el silencio de los siglos" [18].

Este período de silencio multisecular, carencia de

---

[18] FAWTIER, *La chanson de Roland*, París, 1933, pág. 186. BENEDETTO, *L'epopea di Roncisvalle*, Firenze, 1941, pág. 63. LOUIS, *Girart, comte de Vienne*, Auxerre, 1947, pág. 111, etc.

historia, en que puede vivir una actividad literaria, es lo que podemos explicar como un *estado latente*. Este se da en otras muchas importantes manifestaciones de la vida colectiva, sobre todo en las particularidades lingüísticas que existen muchos siglos antes que las advierta ningún gramático, y antes que ofrezcan alguna manifestación que nos sea fácilmente observable, lo cual hace que muchos lingüistas yerren en sus cálculos cronológicos, creyendo esas particularidades nacidas cuando se encuentran de ellas los primeros testimonios fáciles y evidentes [19]. En esto cometen un error idéntico al de la crítica literaria individualista, que se queda apegada a los primeros textos conocidos.

Como ejemplo ilustrativo en el género épico, podemos poner el del romancero tradicional y oral, que vivió en estado latente durante los siglos XVII, XVIII y XIX en los territorios de las dos Castillas. En 1605 se recogieron los últimos romances de la tradición oral castellana, y desde entonces nadie volvió a hablar ni a saber de ellos en toda la copiosa literatura de tres siglos, hasta que a comienzos del XX se consiguió averiguar que aún seguían viviendo en los cantos del pueblo en Soria, Segovia y otras provincias. Y no es lo más notable esta total ocultación trisecular, sino que la ocultación continuaba, a pesar de que desde mediados del XIX los eruditos andaluces andaban muy intrigados sobre la desaparición de los romances tradicionales: los buscaban con avidez por todo el occidente peninsular Durán, el marqués de Pidal, Mariano Aguiló, Amador de los Ríos, Murguía; y la escrutadora erudición de Menéndez Pelayo tropezaba siempre con datos negativos, viéndose obligada a sentar, en 1900, que los romances tradicionales

---

[19] *Orígenes del español*, § 112_2 y $_5$, y *Rev. de Filol. Esp.*, XXXIV, 1950, págs. 6-8.

habían desaparecido de Castilla. Y, sin embargo, en el mismo año 1900 eran encontrados los primeros romances en Soria, y después aparecían abundantes en Extremadura, donde en 1903, un poeta amigo del pueblo, Gabriel y Galán, me negaba que existiesen; luego eran hallados por todas las provincias del antiguo reino castellano, hasta en Vizcaya, donde el gran explorador del folklore vasco, el padre Azkue, me aseguraba que nada encontraría. Increíble sería, a no estar documentada hasta la saciedad, esta prolongada ocultación, rebelde a las indagaciones más insistentes, en siglos de diligente erudición y abundante literatura.

Los siglos tenebrosos nos dan también un ejemplo muy pertinente. Si la escasa literatura latina medieval de España no podía contener ninguna alusión a obras poéticas, en cambio, la mucho más rica literatura arábigo-española nos da noticia de cantos románicos andaluces que fueron imitados en el paso del siglo IX al X por un poeta cordobés, Mocáddem de Cabra, inventor de un género lírico de la poesía árabe, la *muwaschaha*. La crítica tradicionalista, en vista de esa noticia y de la forma de la métrica adoptada por la imitación árabe, sentó como cosa notoria la existencia de una antiquísima poesía lírica andaluza, relacionada con la lírica castellana de los siglos XIII al XVI. La crítica individualista, encastillándose en "ver y palpar", rechazó reiteradas veces esa conclusión, juzgándola "hipótesis infundada", empleando a veces en las objeciones un tono descomedido, tanta era su confianza, y sostuvo que la lírica en la península hispana había nacido muy poco antes de los textos conservados en el siglo XIII. Así las cosas, recientemente se han descubierto muchas *muwaschahas* árabes y hebreas de los siglos XI y XII que contienen sendas canciones románicas andaluzas, cuya forma métrica y cuyo fondo temático coinciden con los de los ejemplos castellanos de la

baja Edad Media. Es decir, que hasta este importante descubrimiento, la lírica románica se mantenía en estado latente (aunque suficientemente atestiguada) [20] en los siglos anteriores al XIII, y que las *muwaschahas* recién descubiertas han documentado con abundancia los siglos XI y XII y han hecho retroceder hasta el siglo X la época latente. Es decir, también, que la crítica tradicionalista procedía muy bien orientada para recibir sin conmoción los embates de los hechos nuevos descubiertos, mientras la crítica individualista sufrió desengaño y contradicción porque andaba muy fuera de la realidad de las cosas.

El tradicionalismo puede afirmar que la épica española en su época primitiva vivió varios siglos en estado latente. La escasísima literatura latina medieval anterior al siglo XII no contiene (y no es concebible que contuviese) alusión ninguna a cantares épicos; pero la existencia de ellos puede ser reconocida en abundantes indicios, tales son, por ejemplo, los muchos relatos cronísticos de estructura épica contenidos en todas las crónicas anteriores a la época del *Mio Cid;* tal es una imitación métrica latina perteneciente al siglo XI; tal es también el enorme arcaísmo del metro y de la rima tradicionales. Es, además, forzoso admitir esa épica muy antigua para explicar el verismo histórico de ciertas gestas posteriores. La épica latente anterior al siglo XII no es mera hipótesis, sino una realidad, imperiosamente inducida de muy varios hechos concordantes entre sí.

---

[20] Véase mi estudio de las *muwaschahas,* en especial párrafos 31 a 33, en el *Boletín Acad. Esp.,* 1951.

PROBLEMAS DE LA POESIA EPICA

Conferencia pronunciada en el «Instituto Español» de Roma el 11 de diciembre de 1951.

ULTIMANDO, como estoy, una historia de la épica española, a cada paso tropiezo con cuestiones muy debatidas sobre la fecha de los varios textos estudiados, sobre las relaciones mutuas de esos textos, sobre sus fuentes, sobre su carácter, su valor, etc., y veo que todas estas discusiones particulares no tienen verdadero sentido ni claridad si no se las refiere a una discusión de carácter general entre dos concepciones literarias opuestas, dos teorías en pugna.

Una teoría piensa que, entre las varias formas de arte existentes, hay una forma de arte tradicional, en la que el gusto literario es profundamente colectivo. El autor de cada obra es anónimo por esencia, porque él, individuo, se sumerge en la colectividad: Por esta forma de arte tradicional y anónimo comienzan históricamente todas las literaturas.

La otra teoría considera siempre, en todo caso, predominante la individualidad del artista, del poeta, el cual, si es anónimo, lo es por pura casualidad. El influjo de la colectividad sobre el artista es meramente accidental, sin trascendencia. Todas las literaturas se inician por una obra genial que abre caminos nuevos.

Hoy predomina esta teoría individualista. Predomina

muy naturalmente en Italia, donde el genio individual se ha distinguido siempre con las más sobresalientes manifestaciones y donde los productos de un arte tradicional pueden bien ser mirados como cantidad insignificante y prescindible; por eso vengo con temor a exponer aquí algunas opiniones tradicionalistas, temor que se suma al inconveniente de apuntarlas en girones, rápida y fragmentariamente, en los cuarenta minutos de una conferencia.

El punto principal de discrepancia entre las dos teorías está en apreciar el carácter histórico de la épica medieval.

Sobre este punto se han querido ver elementos míticos en la leyenda de Roland, en la del Cid, en la de los Infantes de Lara. Elucubraciones extravagantes de las que no vale la pena ocuparse. La epopeya francesa y la española tratan únicamente temas históricos; lo discutible es el origen y valor de esa historicidad: si procede inmediata o mediatamente de los sucesos reales a que la poesía se refiere.

La teoría tradicionalista cree que la epopeya en su origen se basa en una impresión directa de los hechos históricos, fijada en forma poética cuando aún está fresca la memoria de esos sucesos, y que luego, conforme el poema se propaga a tiempos sucesivos, va alejándose de su veracidad inicial. Así en la redacción primera del cantar épico hay un fuerte elemento histórico que procede del recuerdo directo de los sucesos acaecidos.

Por el contrario, la teoría individualista supone que el poema nace siglos después de los sucesos que trata; la epopeya es un género tardío, cuya historicidad viene a ser una evocación semejante a la que se hace modernamente en la novela cuyo argumento se toma de una crónica o historia. Esta teoría desestima el elemento histórico de los poemas épicos medievales, pues cree que sólo

consiste en alguna escueta noticia sobre un suceso lejano que el poeta sacó de un cronicón, de un documento, de una leyenda oral. En *Los Tres Mosqueteros,* dice Maurice Wilmotte, hay más de cincuenta personajes históricos, y nadie va a buscar en Alejandro Dumas datos históricos.

Según la concepción tradicionalista, nace el cantar de gesta para noticiar y conmemorar hechos actuales. La épica francesa ofrece de ello un viejísimo testimonio, hoy muy desacreditado por la crítica individualista, pero que creo oportuno traerlo a comparación con otro testimonio posterior.

A comienzos del siglo XII se escribe una tardía canción de gesta, *Antioche,* para dar a un público callejero noticias de la conquista de Antioquía en la primera cruzada. No se nos conserva en su redacción primera, sino refundida por Graindor de Douai que la versificó de nuevo, pasándola de asonantes a consonantes. Este refundidor alega una vez la autoridad del autor primero, al enumerar los combatientes sarracenos en la última batalla: "Había allí noventa reyes; bien lo supo el que hizo la canción, Ricardo el Peregrino, *Richard li Pelerins,* de quien nosotros la tenemos." Tal Peregrino, y a la vez juglar, sabemos que era contemporáneo de los cruzados conquistadores de Antioquía, porque sabemos que a uno de ellos, el valeroso Arnoldo el Viejo, señor de Ardres, le había pedido este juglar unas calzas de escarlata, y no habiéndoselas dado, se vengó, callando en la *chanson d'Antioche* el nombre de ese señor entre los que se distinguieron en la conquista de la ciudad siria; anécdota consignada por el cronista Lamberto de Ardres.

Pues bien, ese Ricardo el Peregrino creo que arroja plena luz crítica sobre el viejísimo testimonio antes aludido. La canción de *Raoul de Cambrai,* lo mismo que la canción de *Antioche,* llegó a nosotros tan sólo bajo la forma de una refundición en consonantes; hecha a fines

del siglo XII. Se refiere a hechos históricos mucho más antiguos, feroces luchas feudales ocurridas en 943. En un pasaje célebre de ese poema de *Raoul de Cambrai,* cuando va a comenzar la sangrienta batalla de Origny, Bernier, antes escudero del protagonista Raoul y ahora enemigo, maldice al que huye de la pelea, y el juglar continúa: "Bertolai dice que hará canción de ello, y jamás cantará otra mejor ningún juglar"; a lo cual añade en la estrofa siguiente: "Bertolai fué valiente y entendido, natural de Laon y de los mejores linajes; él vió los más grandes hechos de la batalla; hizo de ellos canción que jamás oiréis otra mejor y que ha sido escuchada en muchos palacios."

Cuantos conciben la epopeya como poesía tradicional (Gastón Paris, Milá, Augusto Longnon, Ferdinand Lot, Karl Voretzsch, etc.) no ven razón ninguna para poner en duda el dato, tan preciso, de este Bertolai de Laon, noble guerrero y a la vez narrador juglaresco de la batalla en que tomó parte. La teoría tradicionalista se hallaba en la tranquila posesión de este dato, hasta que la teoría individualista sintió de él inquebrantable molestia y lo juzgó increíble, pues contradecía la opinión antitradicional de que las canciones de gesta no nacen sino a fines del siglo XI o comienzos del XII. Bédier, a fin de afirmar el origen tardío del *Raoul de Cambrai,* escribió un largo y docto estudio suponiendo que Bertolai no existió, y que la canción no pudo tener origen en el siglo X. Con ese objeto Bédier se aplicó a descubrir errores históricos en el poema, notando que equivoca el nombre de varios personajes, que el parentesco indicado entre algunos de ellos es inexacto, que describe como personas ancianas las que en realidad eran jóvenes, que sitúa en primavera tal escena que sabemos ocurrió en invierno!!, etc.; y todos estos errores los achaca a Bertolai para concluir que es inconcebible la existencia de ese primitivo

cantor coetáneo que tantas inexactitudes comete. Pero todo esto es cerrar los ojos a las alteraciones que cada refundición acarrea; es no tener en cuenta que el poema primitivo, del siglo X, tuvo que ser muy breve narración (los viejos relatos españoles no solían pasar de 500 ó 600 versos) y que el primitivo *Raoul de Cambrai,* al ampliarse en las refundiciones hasta exceder los 5500 versos que cuenta la redacción de la segunda mitad del siglo XII, tuvo que recibir multitud de incrementos arbitrarios, según vemos en los poemas que conocemos en varios estados sucesivos. Nada de esto se tiene en cuenta, y el hecho es que Bertolai ha caído en descrédito aun entre algunos que niegan a Bédier esa fecha tope del siglo XI al XII y sostienen que los orígenes de la épica deben buscarse más atrás. Otros, naturalmente, como Ferdinand Lot y Karl Voretzsch, repudian los argumentos de Bédier y continúan dando crédito a Bertolai, a lo cual yo añadiré la comparación antes aludida: Richard le Pélerin, porque escribió en el siglo XII, no estorba a nadie; los más decididos partidarios del individualismo bédierista, los que niegan a Bertolai el derecho de haber vivido, por ejemplo Edmond Faral, dejan vivir en paz con pleno crédito al pobre Richard, como cantor de hechos coetáneos; es un juglar de tantos que no consigue vestirse unas calzas de escarlata, y no hay para qué sacar a luz los errores históricos de su refundidor. Bertolai de Laon, en cambio, porque escribe en el siglo X, resulta insufrible para quien cree que se deben retardar las fechas de la épica; no puede tolerarse en época tan remota un autor de gesta coetáneo de los sucesos cantados, y mucho menos si representa al juglar guerrero, propio de la edad heroica; hay que acabar con él, cueste lo que cueste, pues rebasa el límite preciso entre los siglos XI y XII, más atrás del cual no ha de fecharse en lo futuro trabajo ninguno, según establece Bédier segura y arrogantemente.

Y la verdad del caso es que Bédier, en sus prolongados trabajos a fin de presentar como verosímil su siempre repetida hipótesis de los monjes que consultan las escrituras del archivo para ilustrar a los juglares, no halla para el *Raoul de Cambrai* suficientes los documentos conservados y tiene que suponer que existieron otros. Supone documentos perdidos, ¡él, que tacha de ilegítima la suposición de otros poemas distintos de los existentes, aunque, claro es, tenga también que suponerlos él, con tal que no sean anteriores a la fecha tope del siglo XII! Mas por último la realidad viene a ser que al final de tan laboriosa discusión, al final de las 120 páginas dedicadas al *Raoul de Cambrai,* Bédier confiesa que deja sin explicar la presencia de dos personajes históricos en el poema. ¡Como si esto fuera una pequeñez! Es Bertolai que levanta la cabeza presentándose como única explicación posible. En fin, no hay razón suficiente para negar a la cita de Bertolai de Laon el crédito que se da a la cita de Richard le Pélerin, dos testigos presenciales, nombrados en iguales circunstancias, no al comienzo del poema como autores del total, sino en medio del relato, para autorizar un pasaje particular. Bertolai, noble combatiente y a la vez poeta de una guerra en el siglo X, no es más increíble que un don Alonso de Ercilla, noble combatiente en el siglo XVI. Si la *Araucana* es en algunos episodios más verídica que el *Raoul de Cambrai,* esto se debe a que llegó a nosotros en su estado original, sin sufrir ninguna refundición.

La teoría individualista no puede explicarnos de dónde los juglares del siglo XII iban a sacar los nombres de oscuros personajes históricos que manejan en sus poemas. Ya vemos que los archivos monasteriales no bastan para explicarlos. Pero aunque bastasen, ¿a qué fin iban a molestarse los monjes ni los juglares en exhumar esos olvi-

dados nombres del siglo X, que en el XII nadie conocía ni a nadie importaban lo más mínimo?

M. Wilmotte desacreditaba el elemento histórico de la épica recordando los cincuenta personajes históricos que intervienen en *Los Tres Mosqueteros*. Pero es preciso distinguir de colores, y ver que la presencia de tantos personajes históricos en el *Raoul de Cambrai*, y sobre todo la presencia de esos dos para los cuales no prestan ayuda los archivos, encierra un problema que la obra de Alejandro Dumas no suscita. Y cuéntese que los cantares de gesta españoles aclaran esta cuestión mucho más decisivamente que las gestas francesas, porque ellos nos ofrecen redacciones más originarias, y refundiciones donde se fantasea menos que en las francesas. *Los Tres Mosqueteros*, la novela histórica en general, se escribe fundándola en una historiografía copiosísima que rebosa y excede a lo que el literato utiliza en los sucesos y personajes de tiempos pasados por él mezclados a la ficción, mientras el *romanz del Infant Garcia*, por ejemplo, el cantar de gesta que cuenta el asesinato del último conde de Castilla, se compone cuando la historiografía no existe; los personajes de ese *romanz*, salvo los de la familia real, no son mentados por los escuálidos cronicones de entonces, y sólo podemos averiguar que existieron realmente cuando descubrimos sus nombres, después de escrutar centenares de diplomas, dispersos en múltiples archivos que el monje o el juglar más ratón de biblioteca será incapaz de consultar. De igual modo, los 29 personajes históricos que figuran en el *Poema del Cid* no es posible explicarlos sino suponiendo que el Poema fué escrito muy poco después de muerto el héroe; no existió ni pudo existir crónica alguna de esos tiempos que contuviera tales nombres. La teoría individualista, en este caso representada por el profesor de la Universidad de Milán Nicola Zingarelli, suponiendo que el poema toma esos nombres de

la Crónica General del siglo XIII, se pierde en evidentes anacronismos ya señalados por Giulio Bertoni, y concluye en varios despropósitos que he denunciado en otro trabajo. En suma, la novela histórica es un conocido producto de la historiografía; mientras el cantar de gesta nace como substitutivo de la inexistente historiografía, cuando, a falta de amplios relatos en prosa, se daba noticia de los sucesos importantes en el canto que los popularizaba como hacía Bertolai, primer cantor del *Raoul de Cambrai*.

Esto nos lleva a decir algo de la edad heroica.

La teoría individualista no se preocupa de explicar por qué esas que cree novelas históricas del siglo XII al XV se fijan todas en sucesos famosos o insignificantes de los siglos VIII al X; qué violento furor de moda pudo lanzar a tantos poetas franceses de la baja Edad Media a tratar sucesos de la alta Edad Media y no los sucesos más recientes. La teoría tradicionalista piensa que esos remotos siglos pertenecen a una edad heroica en que se dan condiciones especiales para que la epopeya, cantora de héroes nacionales, viva y se desarrolle; y piensa que los relatos de esos siglos remotos perduraron en moda durante los siglos de la baja Edad Media.

¿Qué edad es esa en que un pueblo engendra y consagra poéticamente a sus héroes? A comienzos del siglo XIX, Wilhelm Grimm, atendiendo a la epopeya románica, pensaba que la fermentación épica se produce cuando en un pueblo ocurre la formación o reformación de su conciencia nacional; Carlomagno creó a Francia, el Cid dió seguridad a España contra los árabes, y ambos produjeron una poesía nacional en uno y otro pueblo. Después, en el último cuarto del mismo siglo XIX, Pio Rajna formula otro concepto de la edad heroica y cree que la epopeya necesita un ambiente de barbarie, pero

sólo se desarrolla cuando la barbarie llega a sobrevivir ampliamente en períodos de intensa cultura; sin la barbarie medieval, no hubiera existido la epopeya francesa, y la germánica sólo nos habría dejado algunos vagos recuerdos. Más tarde, a comienzos del siglo XX, W. P. Ker, lo mismo que H. M. Chadwick, atendiendo a la época griega y a la teutónica, piensan que la Edad heroica es, ante todo, edad primitiva, anárquica, sin un organismo político robusto que coarte el esfuerzo prepotente del individuo, edad en que tiene campo libre la acción del hombre descollante, cuyo orgulloso anhelo de gloria y cuya ambición de tesoros dominan todos los otros móviles; edad en que los intereses y los vínculos personales preponderan en toda la vida nacional y la determinan. Así, según la mirada se dirige a uno o a otro campo, se caracteriza la edad heroica como edad de crisis que sublima al héroe formador de la nación, o como estado de barbarie que permite el florecimiento de una planta inculta, o como época anárquica que exalta al héroe, cohibiendo la vida nacional.

Nunca saldremos de esta contradictoria variedad de aspectos, todos más o menos exactos según los casos, si no consideramos ante todo que la epopeya no es barbarie anárquica. Lejos de eso, es un estado de cultura propio de ciertos pueblos que, conscientes del sentido de su existencia, necesitan recordar literariamente los sucesos de su presente y de su pasado. Habremos de considerar la epopeya como un género literario, aunque muy especial, y habremos de buscar para la edad heroica, en que la epopeya nace, un carácter distintivo esencialmente literario. La edad heroica, creo yo, es aquella vivida por algunos pueblos que antes de haber desarrollado la prosa historiográfica en lengua vulgar, sienten la necesidad de cultivar su propia historia y tienen que hacerlo en la úni-

ca forma literaria entonces existente, en forma poética, en cantos públicos.

Es aquella edad en que todo un pueblo, llevado de un vivo interés nacional bastante unánime, poseído de un sentimiento político cálido y afectivo, más que práctico, requiere una habitual información sobre sus propios acontecimientos presentes y pasados, y no habiendo llegado aún, en su desarrollo cultural, a poseer una literatura regularmente escrita, ni menos un género prosístico historiográfico en lengua vulgar, emplea el metro, la rima y el canto como medios de publicación (en parte más poderosos que la escritura) para fijar y difundir los relatos de interés común. Multitud de noticias cantadas en esa edad parecen efímeras, pero se salvan aquellas que los oyentes eligen, las preferidas del público, y el canto que goza de favor colectivo, refundiéndose de generación en generación, perpetúa al héroe, confiriéndole consagración poética inmortal.

La edad heroica dura aquellos siglos en que un pueblo de epopeya conserva viva la costumbre de divulgar en forma cantada los acontecimientos coetáneos. Pero en el curso de esos siglos, a la vez que la noticia actual, se cantan también los sucesos que fueron noticiados en el pasado y que perduraron en el interés común. Así la Epopeya es un género literario hermano de la Historia. La epopeya románica es la hermana mayor de la historiografía; nace cuando la historia no existía o sólo se escribía en latín, lengua extraña a la comunidad.

La oposición de las dos teorías en cuanto a la antigüedad de la épica medieval trae complicadas consecuencias en los estudios comparativos.

La pugna de las dos teorías tuvo, durante lo que va del presente siglo, suerte opuesta a un lado y otro de los Pirineos. En Francia, el éxito del individualismo fue

enorme; el concienzudo examen de una y otra leyenda llega uniformemente a proclamar la misma conclusión, sea sobre *Guillaume d'Orange,* sea sobre *Girart de Rousillon,* sea sobre *Raoul de Cambrai,* sobre *Roland* o *Renaud de Montauban,* etc.; las canciones de gesta nacen a fines del siglo XI, jamás antes; carecen de valor historial, pues son simples juegos literarios, tardías novelas históricas. En España, al contrario, el tradicionalismo domina: el detenido estudio de los cantares referentes a los *Infantes de Lara* no puede explicar el nacimiento de la leyenda sino en el siglo X; una amplia documentación sobre el *romanz del Infant Garcia* muestra que el relato poético relativo al último Conde de Castilla debió ser versificado muy poco después del homicidio cometido en León en la persona del joven conde; el estudio de una crónica mozárabe muestra que en el siglo X vivía con perfecta organización poética la leyenda del rey *Witiza,* reflejo vivo de los últimos estertores partidistas que arruinaron el reino godo; la leyenda de *Fernán González* era ya muy vieja en el siglo XII, y, lo mismo que la de los Infantes de Lara o la del Cid, ofrecían una continuada renovación tradicional hasta el siglo XV, prolongada después en el romancero.

Este éxito opuesto de una y otra teoría trajo un resultado perfectamente lógico. Adalbert Hämel en una lección sobre la poesía heroica francesa y española, dada en Gotinga el año 1927, concluye que, si según las últimas investigaciones, aprobadas por el mismo Gastón Paris, la epopeya española es muy antigua, y que según la triunfante escuela de Bédier, la épica francesa es de origen tardío, se reduce al absurdo la tan válida opinión que afirma ser la épica española nacida a imitación de la francesa, y se impone la solución contraria: los juglares franceses, a comienzos del siglo XI, hubieron de tomar la forma ruda e irregular de la épica germano-románica

en España, y la elevaron a gran altura artística en Francia; esto nos haría comprensible el por qué en Francia no se han conservado documentos de primitiva épica, y tendríamos un hecho análogo al que tantas veces se repite en la literatura francesa, el de tomar elementos de culturas extranjeras, asimilándolos y perfeccionándolos, como sucedió con los temas hispánicos en el siglo XVII, con el pensamiento inglés en el XVIII. La consecuencia que Hämel saca de esta comparación de resultados doctrinales es perfectamente razonable; pero la comparación en sí no es legítima, pues compara dos resultados heterogéneos: del lado francés, los resultados de la teoría individualista, y del lado español los de la teoría tradicionalista. Dentro siempre del tradicionalismo no se puede sostener que la épica francesa sea posterior a la española.

Fundándose en la antigüedad de los textos españoles como Hämel, pero no para una hipótesis general, sino concretándose a un caso muy particularmente estudiado por él, el ilustre decano de la Facultad de Letras de Burdeos, George Cirot, llega a la conclusión (1928), (ésta ya bien aceptable) de que la vieja leyenda de Fernán González, en su tema de la mujer enamorada a la vez que libertadora del prisionero, sirvió de modelo a la épica francesa, que repetidas veces trató este tema novelístico. Y pasando a términos generales, el mismo Cirot expuso reiteradas veces (1925, 1935) su creencia de que el arcaísmo de la epopeya española imponía una revisión de las teorías épicas de Bédier y de sus discípulos.

El resultado positivo es que la teoría individualista, en cuanto cree que la épica española es más tardía que la francesa y que por tanto nace a imitación de la francesa, ha perdido toda su antigua firmeza. Estudiado el problema en general, tanto Max Leopold Wagner (1921) como Arnald Steiger (1926), Karl Voretzsch (1930), Ferruccio Blasi (1938) y otros, asientan la antigüedad y

la originalidad de la epopeya española, su independencia respecto a la épica del Norte de los Pirineos.

Claro es que, aún teniendo esto por bien sentado, digámoslo para evitar torcidas interpretaciones, es también evidente que las *chansons de geste* influyeron mucho, muchísimo, en el desarrollo de los cantares de gesta, y así, la épica francesa tiene que servir continuamente de guía para la épica española. Pero también es hora de reconocer que, a su vez, la epopeya española puede ilustrar mucho el conocimiento de la epopeya francesa.

Se distingue la épica española por su excepcional adhesión a formas primitivas de poesía que en otras literaturas románicas fueron abandonadas mucho antes. Esto le da un valor único, constituyéndola en tipo ejemplar para el estudio de la evolución histórica de este género literario. Indicaré uno de los resultados adquiridos.

Al resumir en 1924 el desarrollo de la epopeya española, tratamos de sus cantares de gesta breves, con sólo medio millar de versos o poco más, y con verso de desigual número de sílabas, y hubimos de proyectar esta conclusión sobre la historia de la épica francesa: Francia debió de tener, en un período antehistórico, gestas breves y verso irregular. Años después, 1933, insistiendo en el estudio de la forma épica, pude confirmar que la forma de asonancia del verso épico español responde a un tipo lingüístico muy antiguo, del siglo X o primera parte del XI, mientras el sistema de la asonancia francesa no revela arcaísmo ninguno de idioma; y en cuanto a la métrica española, la comparación con la métrica irregular de las canciones de gesta anglo-normandas y franco-italianas pudo llevar a la deducción que la epopeya francesa debió de tener también un período primitivo de verso irregular en el número de sus sílabas.

Y no sólo en la parte formal. Los relatos españoles de las mocedades de Carlomagno nos llevan, en 1932, a la

conclusión de que la gesta de *Mainet* no nació junto al monasterio belga de Stavelot, sino junto al alcázar de Toledo, nueva oposición a la teoría de los intereses monacales tan grata al individualismo, oposición fundada en las manifestaciones siempre arcaicas de la épica hispana. En fin, en 1934 pudimos generalizar como resultado de una serie de largos estudios: la épica española es en todo su desarrollo incomparablemente más lenta, más retrasada que la francesa, conservándonos formas y monumentos de tipo mucho más arcaico, por lo cual en ella podemos estudiar más fácilmente los orígenes, que habrán de ser los de la epopeya en general; así, es de presumir que la épica francesa debió de pasar, en sus remotos principios, por etapas semejantes a las que en España duraron hasta los tiempos históricos; entonces pude expresar con confianza: "espero que tarde o temprano nuestra literatura, a causa de su fundamental arcaísmo, habrá de ser aceptada como guía indispensable en estas arduas materias".

Y este valor histórico de la epopeya española es ya reconocido por algunos. El profesor de la Universidad de Leipzig Teodoro Frings, trazando en 1938 un cuadro general sobre la poesía heroica europea (Europäische Heldendichtung), observa que "la épica de la vieja Castilla se ha introducido ya en la historia literaria europea con tanta fuerza y claridad que hasta se vió posible encontrar en la Península Pirenaica el origen de la chanson de geste francesa" (alude a una opinión del profesor Hämel) pero que, aunque esto no sea aceptable, debe reconocerse que "para toda cuestión de orígenes de la épica románica, es la épica española la que nos debe guiar y no la francesa".

Aún más; también esta utilidad se extiende a toda la epopeya medieval cuando en 1935 el profesor de la Universidad de Toronto, G. T. Northup, escribe: "las-

timoso es que un germanista como W. P. Ker ignore la épica de España, pues ésta es la épica europea que mejor sirve para estudiar el origen y evolución del género".

El valor histórico, digamos arqueológico, de la epopeya española, a causa de su más fuerte tradicionalidad, va unido a una singular eficiencia artística que expondré rápidamente.

La vida tradicional de un tema poético, esto es, la reiteración del mismo, sea en forma escrita, sea oral, dentro de una colectividad nacional, a través de varias generaciones o de varios siglos, sólo se logra mediante sucesivas renovaciones o refundiciones, cada una de las cuales repite algo de la anterior, apoyándose en la venerable autoridad de los antepasados, y renueva algo de lo viejo, buscando el agrado de toda innovación. En esta reiterada repetición y renovación, el poeta, el refundidor español, se dirigió siempre al pueblo, a la nación entera; su espíritu, su gusto individual se somete al espíritu colectivo, sin mirar particularmente a la clase de los literatos; la tradicionalidad es franca, absoluta y muy duradera. No así la tradicionalidad de la épica francesa, que es claudicante y más breve; la individualidad del poeta quiere a menudo sobreponerse a la colectividad, orientándose cada vez más hacia el público letrado.

En la tradicionalidad española, de sesgo muy popular, muy despreocupada de primores literarios, el texto en que cada refundición expone el tema poético importa al público mucho menos que el tema en sí mismo, de interés nacional; las refundiciones se suceden fáciles, pues la versificación es en extremo sencilla, de métrica irregular, rima simplemente asonantada, y bastan pocos cambios o retoques en la narración para renovar el tema, dentro de un gusto de llana espontaneidad. Las dimensiones del poema son breves, entre 500 y 5000 versos, porque

aspiran en todo caso a ser cantados o recitados ante un público. El autor no busca la gloria o la fama personal; queda siempre anónimo. Ocurre así el rápido olvido de cada una de las redacciones del tema épico, pronto suplantada por las sucesivas; se pierden los textos particulares, pero el tema perdura constante en el interés público.

Por el contrario, en la tradicionalidad francesa, muy inclinada hacia el arte docto, las refundiciones toman un carácter más personal.

Sus autores no quieren quedar siempre anónimos, tanto que más de un 20 por 100 de las *chansons de geste* conservadas tienen autor conocido. Los refundidores se esfuerzan por mostrar primores técnicos en el verso: métrica regular y variada, rima preferente en consonantes; se dilatan en narración de gran desarrollo, 10000, 20000 versos y más; obras para leídas en privado más que para cantadas en público; aspiran a la admiración literaria y logran que su obra sea estimada y conservada por los entendidos en el arte; pero las refundiciones son pocas, no pudiendo repetirse fácilmente el considerable esfuerzo que cada una exige por su versificación escrupulosa y por su gran extensión. En consecuencia, la tradicionalidad se agota, falta de renovación frecuente, la leyenda deja de vivir en el recuerdo público.

La diferencia es capital. La tradición española, lo mismo en su edad heroica primitiva que en la de su mayor florecimiento literario, pierde todos o casi todos sus textos; de su época más floreciente sólo se han salvado cinco miserables manuscritos, todos despiadadamente maltratados, faltos de muchas hojas y alguno representado muy pobremente tan sólo por un par de folios. Pero los temas de estos textos perdidos perduraron con fecunda vida hasta empalmar con otra tradicionalidad de un nuevo género poético, el de las baladas o romances

épico-líricos, que junto a los muchos temas breves de varia procedencia, acogen muchos episodios heroicos de la caduca epopeya, hasta el punto de que los romances de los Infantes de Lara, de Fernán González o del Cid continúan repitiendo en parte los mismos versos de los cantares de gesta.

Muy al contrario, la épica francesa, si en su primera edad de mayor fuerza tradicional, de versificación poco artificiosa pierde, lo mismo que la épica española, la totalidad de sus textos, después en el período literario, conforme se va haciendo más esmerada y docta, conserva multitud de sus poemas, conserva hasta cuatrocientos códices, algunos de excelente factura, muy apreciados en los armarios de bibliotecas y casas particulares. Pero los temas poetizados en esos preciados códices no llegaron con vida tradicional hasta poder influir en las baladas épico-líricas florecidas a partir del siglo XIV.

Esta radical diferencia entre la tradición española y la francesa resalta vivamente si nos fijamos en los temas franceses que la épica española se apropió como suyos. La *chanson de Roland* es legible hoy en muchos manuscritos que nos conservan varias refundiciones del poema, divulgadas en los siglos XI y XII, las últimas mucho más extensas y con rima constante, en vez del asonante primitivo; pero a través de esos perfeccionamientos no sobrevino nada de la inspiración primitiva que pudiese animar las baladas francesas del siglo XIV o siguientes, las cuales nada supieron de Roland, ni de Olivier, ni de Turpin. Opuestamente el cantar español de *Roncesvalles* se perdió en todas las refundiciones que hubo de tener, salvándose sólo dos maltratados folios del siglo XIII; pero en cambio, esas refundiciones que no dejaron de sí ningún texto manuscrito, se propagaban activamente en los siglos XIV y XV hasta dejar su espíritu y parte de sus versos más famosos en los romances que en los siglos

XV y XVI se cantaban por toda España, lo mismo por boca de labradores y menestrales que por la de caballeros y damas, romances que conmemoran el altivo heroísmo de Roldán cuando se niega a pedir socorro al Emperador, o las maldiciones que el rey moro Marsín, en su huída, lanza contra Mahoma, o el sueño présago de doña Alda, adormecida en medio de sus trescientas damas que tañen instrumentos, o tantas aventuras más de otros héroes carolingios muy populares en España, aunque muy olvidados en su patria francesa. Toda la vieja poesía del gran poema francés y de su imitación española seguía viviendo tradicionalmente al Sur de los Pirineos, muerta ya al Norte de esos montes.

Otro ejemplo entre muchos más. La *chanson des Saisnes* nos es hoy conocida en la refundición que de ella hizo, no un anónimo, sino un poeta amigo de la fama y muy fecundo en solicitarla, despreciador de juglares innominados, Jean Bodel, refundición versificada en cerca de 8000 alejandrinos preciosamente consonantados; fué muy celebrada y se conserva en cuatro manuscritos; sin embargo, tampoco alcanzó popularidad bastante, y no dejó ningún rastro de sí en las baladas francesas. Pero cuando la obra de Jean Bodel fué adaptada por un juglar anónimo español, el *cantar de Sansueña,* tuvo suerte enteramente opuesta: aunque ninguna de las refundiciones, que sin duda tuvo, salvó un folio siquiera de su texto, varios de sus episodios se perpetuaron en el romancero, y en el siglo XVI eran por todos muy cantados los pecaminosos y sobresaltados amores de Baldovinos con la reina mora Sevilla, y aún hasta hoy día se puede oír cantar, en remotas aldeas, la batalla de Belardos, alumbrada por la luz de la luna llena; éxito extraordinario de estas invenciones de Jean Bodel, cuyo poema traducido no tuvo aprecio ninguno entre los literatos de España.

En resumen. La épica francesa desde fines del siglo XII abre una época en que sus refundiciones se hacen en rima consonante y en poemas de muchos miles de versos, más para leídos que para cantados; en estas refundiciones de gran esfuerzo, escasas en número por lo difíciles, la tradicionalidad languidece y se apaga. Así las *chansons de geste* no inspiraron baladas ni otro género tradicional ninguno.

Muy al contrario, la tradicionalidad española, lo mismo en su edad heroica que a partir del siglo XII en su edad floreciente, vive una vida en todo popular o nacional, sin preocuparse para nada de las escuelas literarias, tanto que mantuvo tenazmente un verso amétrico y un asonante de enorme arcaísmo (la *-e* paragógica), verso y asonante desechado por todos los otros géneros de la poesía hispana. Esta poesía épica se propagaba, más que en códices permanentes, en copias efímeras y en la recitación oral; por eso subsistieron en ella tan pocos textos; pero arraigó fuertemente en el recuerdo de las gentes, y su espíritu transmigró a otros géneros de interés nacional.

Primero, la epopeya al avanzar en su época de florecimiento, al declinar el siglo XIII, transmigró a las Crónicas Generales de España, género prosístico que entonces alcanzaba una vida un tanto tradicional también. Cada códice de estas crónicas, que se nos conservan por centenares, representa una refundición del caudal cronístico, debida a un autor, anónimo siempre, que en su trabajo historiográfico prestaba particular atención a las mudanzas sufridas por los poemas épicos. Estas crónicas tan divulgadas contribuían al olvido de los poemas, pues ofrecían al público las fábulas históricas de los juglares en una forma prosística más autorizada, incluída dentro de una ordenada exposición cronológica.

Después, el alma de la epopeya se transfundió en el romancero, según acabamos de indicar. Los romances

primeros, con su canto más melodioso y con su lírica brevedad, contribuyeron también a que las gestas se olvidasen, pero prolongaron la vida de los temas heroicos, muy abundantes en el romancero de los siglos XVI y XVII, y aún hoy divulgados algunos de ellos en el canto popular de España, de Portugal, de América y de los judíos sefardíes.

Gracias sobre todo al fuerte y persistente encanto del romancero, el ideario renacentista, que tan violenta y radicalmente apartó a otros pueblos de su pasado medieval, no trajo en España ningún olvido para los antiguos héroes épicos. En la segunda mitad del XVI y en todo el XVII los viejos temas heroicos pasaron del romancero al teatro, siendo escenificados lo mismo por dramaturgos anónimos que por los mayores poetas nacionales. Luego se renovaron en el teatro neoclásico, se repitieron en el teatro romántico, y aunque menos, también en el moderno.

Y fuera de estas tres ramas de la literatura, los antiguos héroes nunca cesaron de animar la poesía lírica, la poemática, la novelística de todos los tiempos. Con razón observa Pio Rajna que en ninguna otra literatura, fuera de la española, puede formarse una como la que Antonio Restori tituló *Antologia Spagnola, La Gesta del Cid* (Milán 1890) que, ciñéndose a una sola tradición heroica, reúna obras pertenecientes a todos los siglos y a todos los principales géneros literarios. Igual singularidad señala el profesor de Berlín Heinrich Morf: la sangrienta leyenda de los Infantes de Lara, cruzando como una banda roja el campo heráldico de la poesía hispana, sirve para exponer todas las vicisitudes de la literatura nacional. Y así en otros temas. Para estudiar el del último Rey Godo, es preciso esbozar un cuadro completo de la literatura española en el que están representadas todas las épocas, todas las escuelas, todas las tendencias principa-

les. Maravillosa fuerza de la tradicionalidad española, que así inmortaliza las creaciones de aquellos rudos poetas primitivos, haciéndolas revivir siempre en el sentimiento literario y político de la nación.

La continuidad de los temas heroicos helenos, desde Homero sin cesar remozados en la épica, en la historia, en la poesía, en la tragedia, fué mirada como una de las mejores manifestaciones de lo que se ha llamado "el milagro griego". Este es el único término de comparación lejano que podemos poner junto al que también se ha llamado "el milagro español".

Se dice y se repite que las producciones literarias de la Edad Media se parecen mucho en los varios países románicos. Se parecen menos que las producciones de la Edad Moderna. Y las dos epopeyas medievales, aunque muy influída la una por la otra, no pueden ser más diversas.

Más activa y rica la épica francesa, muy inspirada y genial en el desarrollo de sus temas, alcanzó un éxito enorme, siendo admirada e imitada en todos los países europeos; difusión literaria inigualable, el mayor prodigio de éxito poético medieval.

Pero preocupada después en perfeccionar su primitiva métrica y en desarrollar su técnica estructural, enfocada cada vez más hacia un público restringido, perdió pronto su significación colectiva, su valor nacional, su tradicionalidad, esencia de la epopeya, y acabó quedando ineficaz, olvidada dentro de su mismo pueblo.

Menos productiva la epopeya española, descuidada siempre respecto a su perfección formal, fué en cambio cuidadosa, tenaz en mantener su vitalidad colectiva; se desenvolvió siempre dentro del ambiente arcaico en que había nacido, por lo cual hoy nos ofrece ese raro valor histórico de guía para el estudio sobre orígenes, carácter y evolución de toda poesía heroica. Y ese valor se suma

con un singular resultado estético. La tradicionalidad primitiva, formadora y cohesora de la conciencia nacional, se mantuvo con fuerza y frescor perdurables, logrando sobrevivir al género mismo en que había nacido; transmigró sucesivamente a nuevos géneros, revistió nuevas formas, hasta en los tiempos modernos, con una perpetuidad del viejo espíritu épico-heroico sin igual en ninguna otra literatura: el milagro poético español.

LOS GODOS Y EL ORIGEN DE LA EPOPEYA ESPAÑOLA

Páginas presentadas en Spoleto, el 1 de abril de 1951, al Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, durante la «Terza Settimana Internazionale di Studio: I Goti in Occidenti: problemi».

Origen de la épica medieval española.

A ESTAS fecundas reuniones de Spoleto se nos pide que traigamos "problemas". Ningún problema más arduo y discutido que el que traigo.

Deseo exponer brevemente el origen godo de la épica española medieval. Bien sé que me arriesgo en un tema que tropieza, desde luego, con la previa negativa, o, por lo menos con la incrédula prevención de casi todos, y esto por dos motivos.

Primero, porque el origen germánico de la épica española parece implicar el origen germánico de la épica francesa, cosa que es universalmente negada desde la publicación de los excelentes y hermosos estudios de J. Bédier. Pero esto no es bastante para arredrarme, porque Bédier confiesa con toda franqueza que en sus opiniones obran razones sentimentales, pues reconocer ese origen le parece que sería entregar a los alemanes la *Chanson de Roland;* y este temor (al que se debe parte de la sistematización exagerada que se ha notado en la gran obra de Bédier) me parece que saca por completo de quicio la

cuestión que nos ocupa. La *Chanson de Roland* queda tan enteramente francesa y tan admirable si creemos que cinco siglos antes el género de las *chansons de geste* tuvo su origen en un hábito germánico como si creemos que ese género de poemas no nació hasta el siglo XI. Gastón Paris tenía ciertamente algún motivo para sentir esa "fobia antitedesca" que L. F. Benedetto señalaba en los razonamientos de Bédier, pues el gran maestro francés había abierto un memorable curso en el Collège de France sobre "La *Chanson de Roland* et la nationalité française", el año 1870, en medio del círculo de hierro que los ejércitos alemanes tenían puesto en torno a la ciudad; mas sin embargo, Gastón Paris no sintió que padecía lo más mínimo su profundo patriotismo, ni creyó que entregaba la *Chanson de Roland* a los alemanes, al adherirse más tarde a la opinión germanista de Pío Rajna.

El segundo motivo de negación consiste en que un origen germánico supone una larga tradicionalidad ininterrumpida, y la tradicionalidad supone una poetización colectiva; esto no es fácilmente admisible, pues se cree que suprime la función creadora del individuo en el arte. Pero la elaboración colectiva de una obra está lejos de negar al individuo poeta. La más mínima variante de una obra tradicional, lo mismo que la más genial reforma que una leyenda popular puede sufrir, son obra de un individuo, que en un momento creador de su sensibilidad y de su imaginación poetiza con más o menos fortuna algún pormenor o rehace la estructura de toda la leyenda en la obra por él repetida. No hay transmisión de la obra tradicional, sea por escrito, sea oralmente, que no lleve consigo algo de refundición a gusto del transmisor, porque todos se sienten dueños de aquel patrimonio común de la colectividad, y así, en toda obra de tradición colectiva intervienen varios autores individuales sucesivos que, al transmitirla, colaboran en ella refundiéndola, sin-

tiéndose menos coautores entre los otros que precedieron y, por tanto, anónimos todos ellos.

Los godos en el oriente de Europa; sus cantos épicos.

Todo estudio de tradicionalidad épica ha de partir del tan conocido texto de Tácito: los germanos, todas sus estirpes, usaban canciones que les servían de memorias y anales. En efecto, a mediados del siglo VI Jordanes nos informa reiteradamente de que los godos, cuando residían en la Europa oriental, tenían ese género de canciones.

Contando Jordanes la emigración del pueblo godo bajo el rey Filimer, con familias y ganados, desde la Scandzia o Escandinavia, su tierra originaria, hacia la Scitia, refiere cómo, al pasar un gran río, se hundió el puente, quedando el pueblo dividido en dos mitades, que ni los que habían pasado el río pudieron retroceder, ni los otros avanzar, pues aquella tierra, según dicen (*ut fertur*), está llena de lagunas y tremedales que la hacen intransitable; y aun hoy, los que por allí pasan dicen oír a lo lejos mugidos de ganados y voces de hombres. La parte que con Filimer había atravesado el gran río venció a la gente de los Spalos y victoriosa llegó al extremo de la Scitia vecina al mar del Ponto, "como lo conmemoran en común sus primitivos cantos, que son a modo de historia; lo cual también es atestiguado por Ablabio, egregio y veraz historiador de los godos" [1]. Tenemos aquí el tema fabuloso de la gente o la ciudad sumergida, cuyas voces o cuyas campanas se dejan oír desde el fondo de las aguas, leyenda repetidísima en forma prosística o ver-

[1] JORDANES, *Getica*, IV, 26-28, edic. Mon. Germ. Historica, Auct. V, 1882.

sificada, referida a muchas lagunas y ríos; Jordanes nos dice que esa leyenda entraba en los antiguos cantos historiales de los godos (*in priscis eorum carminibus pene historico ritu in commune recolitur*), y a esto añade que la misma narración de los primitivos cantos se halla justificada por Ablabio (historiador hoy desconocido para nosotros) en su "verissima historia", esto es, que la historiografía erudita de los godos incluía en su prosa la materia de los cantos antiguos, al modo que las *Crónicas generales de España* incluían la materia de los cantares de gesta; siempre la historia de los doctos, nacida en época tardía, se sirve de la historia popular cantada desde época antigua.

De tiempos posteriores, Jordanes afirma hallarse escrito en los libros que los godos tuvieron tres mansiones: primera, en Scitia, junto al lago Meótide; segunda, en Mesia, Tracia y Dacia; tercera, otra vez en Scitia, junto al mar del Ponto: "pero no hallamos escritas —prosigue— en parte alguna las fábulas que dicen haber estado ellos reducidos a servidumbre en Britania o en otra cualquier isla, y que cierta persona los libertó por el precio de un caballo. Y, verdaderamente, si alguno dijere que aparecieron en nuestra región en modo diverso del que nosotros dijimos, nos disonaría mucho, pues más bien debemos creer lo que leemos que no dar fe a cuentos de viejas" [2]. En este pasaje, la noticia de la servidumbre y liberación de los godos pertenece notoriamente a los *prisca carmina* que Jordanes oía referir a los godos de su tiempo, pues el historiógrafo nos dice con toda claridad que tal cautiverio en una isla *no lo encontró escrito* en ningún autor (*nec eorum fabulas alicubi reperimus scriptas*). A pesar de declaración tan terminante, Mommsen, por no pensar en la vitalidad oral de la tradición, sostiene que

---

[2] JORDANES, *Getica*, V, 38.

Jordanes encontró esa leyenda en Ablabio [3]; y también sostiene esa opinión, a pesar de que poco antes Jordanes califica la obra de Ablabio como "verissima historia", es decir, historia que no podía acoger un cuento de viejas.

Advirtamos que, no obstante, Ablabio y Jordanes admitieron y reseñaron, sin reparo ninguno, un *priscum carmen* que les parecía fidedigno, la aventura del puente roto y partición del pueblo en dos, y ahora Jordanes rechaza otro que le parece cuento increíble; doble actitud, igual a la adoptada por Alfonso el Sabio, que admite sin reparo muchas narraciones que nos dice estar tomadas de los cantares de gesta, pero otras veces las contradice y las desecha con desprecio. Jordanes desautoriza un relato increíble que oye contar, pues le contrapone la autoridad de lo que halla *escrito*, lo que se lee en *los libros* (*scriptum... lectio*), es decir, lo que se lee en Ablabio o en Casiodoro, y emplea los mismos términos despectivos que emplea Alfonso X cuando desmiente los despropósitos que cometen los juglares en "los cantares de las gestas", a los cuales opone "lo que fallamos *escripto* en las crónicas et en *los libros*", es decir, en Rodrigo de Toledo o en Lucas de Túy: "onde más deve omne creer a lo que semeja con razón, de que falla *escritos* et recabdos, que non a las fablas de los que cuentan lo que no saben" [4]. El historiógrafo godo del siglo VI, lo mismo que el español del XIII, sienten la necesidad inexcusable de aludir a un relato manifiestamente fabuloso, porque es conocido de todo el mundo, y ambos expresan en forma idéntica su reacción despreciativa. Eterna atracción y eterna repulsión entre la historia épica de la colectividad y la historia cronística de los doctos.

---

[3] MOMMSEN, *Jordanis Romana et Getica*, Mon. Germ. Historica, Auct. V, 1882, Proemium, págs. XXXVII y sigs.

[4] *Primera Crónica general*, págs. 509 *a*, 37-41, y 356 *b*, 22-25.

Notemos también que Jordanes, al decirnos que la servidumbre de los godos fué en Britania o en otra cualquier isla nórdica (*in Brittania vel unaqualibet insularum*), muestra conocer versiones diferentes de la leyenda, como Alfonso X cuando refiere las variantes sobre el lugar en que la mora Zaida se entrevistó con el conquistador de Toledo: "Et unos dizen que veno ella a Consuegra, otros dizen que a Ocaña, otros dizen que las vistas fueron en Cuenca" [5]. Tenemos aquí la misma actitud indiferente del historiógrafo frente a las variantes de los cantos épicos.

En fin, esta identidad en la actitud de Jordanes y de Alfonso el Sabio nos asegura que la patraña rechazada por Jordanes era un canto épico, como lo eran "las fablas de los que no saben" rechazadas por Alfonso. Era un canto épico, porque un cuentecillo volandero, sin cuerpo tangible, sin forma fijada por el verso y por el canto, no podía merecer la atención de un historiógrafo, que hasta menciona las variantes relativas a tal o cual isla, variantes que en un cuentecillo informe ni se precisan ni son observables. Siete siglos de intervalo no son nada para diferenciar la manera de ver las relaciones entre la épica y la historia docta que tienen un Jordanes y un Alfonso X. Y todavía más: después de siete siglos Alfonso, según luego veremos, vuelve a tratar la mismísima leyenda del precio de un caballo, tomada también de un poema épico.

A continuación de ese novelesco episodio de la servidumbre de los godos en una isla, prosigue Jordanes precisando más las tres mansiones de los godos, hasta llegar a la tercera junto al mar del Ponto, cuando ya estaban divididos en visigodos, regidos por la familia de los Balthos, y ostrogodos, regidos por la familia de los Ámalos. Se distinguían de los pueblos vecinos por sus

---

[5] *Primera Crónica general*, pág. 553 *b*.

ejercicios en el tiro del arco, en medio de los cuales "entonaban en cantos con modulaciones, al son de las cítaras, los hechos de sus mayores (*maiorum facta*), de Eterpamara, de Hánala, de Fritigerno, de Vidigoia y otros que en esta nación gozan de magno renombre" [6] palabras que nos dejan ver la abundancia con que se producía entre los godos esa literatura de cantos heroicos nacionales, desconocida entonces entre los romanos. De los cuatro famosos héroes nombrados por Jordanes, los dos primeros nos son hoy completamente desconocidos; los otros dos son visigodos, dos siglos anteriores a Jordanes. Uno vive en la primera mitad del siglo IV, cuando los visigodos habitaban el norte del Danubio: Vidigoia, varón fortísimo entre los godos, muerto dolosamente por los sármatas, según nos informa Jordanes [7]. El otro es Fritigerno, el rey que conduce a los visigodos en su paso del Danubio, para establecerlos dentro del imperio romano; el que les libra del hambre y de las vejaciones con que les afligía el gobernador de Tracia, episodio descrito por Jordanes novelescamente; el héroe que en la batalla de Adrianópolis derrota y mata al emperador Valente (378); el que pacta al fin con el emperador Teodosio (382) [8]. Refiriendo estos mismos sucesos, cuenta Amiano Marcelino (historiador y soldado coetáneo) que cuando Fritigerno y sus visigodos, rebelados contra el gobernador de Tracia, devastan esta provincia y están a punto de comenzar una batalla en el año 377, "los bárbaros entonan, en discorde y estridente canto, alabanzas de sus mayores" [9]. De modo que Fritigerno, que

---

[6] «Ante quos etiam cantu maiorum facta modulationibus citharisque canebant...» *Getica*, IV, 43.

[7] *Getica*, XXXIV, 178.

[8] *Getica*, XXVI, 135-140.

[9] «Barbari vero maiorum laudes clamoribus stridebant inconditis.» Ammiano Marcellino, XXXI, 7.

era cantado como antepasado famoso por los godos, según Jordanes, él a su vez cantaba loores de otros sus antepasados. Nótese con toda atención la multisecular tradicionalidad de tales cantos.

Por último, Jordanes, aunque cayendo en la constante confusión de identificar con los godos a los getas y creyendo godo el reino de Dacia en tiempos de Augusto, presenta como adoctrinador de los godos al sabio sacerdote Dicineo; éste da a la clase civil de la nación el nombre de "cabelludos" (*capillatos;* variante, *capillutos*), nombre —añade— que "los godos recibieron con estima y aun hoy lo recuerdan en sus canciones" [10]. Noticia curiosa que nos da el sobrenombre atribuído a los godos, de cabellos intonsos, en los cantos que Jordanes conocía.

Los cantos referentes a Filimer recordaban al pueblo godo su emigración desde la Escandinavia al interior de Europa, y los relativos a Fritigerno le daban la historia de la primera entrada de un pueblo germánico, el visigodo, en las provincias del imperio romano. Antes y después de esos dos, ¡cuántos héroes ignotos como Eterpamara y Hánala habrán sido cantados! En tiempo intermedio de los dos reseñados, y más famoso que ellos, surge el ostrogodo Hermanarico, de la familia de los Ámalos, rey que también sujetó a su imperio a los visigodos antes que pasasen al sur del Danubio y que, al decir de Jordanes, fué comparado por algunos (es de suponer que por Ablabio) con Alejandro Magno, como conquistador de todas las naciones escitas y germanas desde el mar Negro hasta el Báltico. Refiere Jordanes cómo Hermanarico, enfurecido, hizo matar brutalmente a Sunilda, para vengar en ella la defección de su marido, y que herido Hermanarico a su vez por los hermanos de

---

[10] *Getica,* XI, 72.

ella vengadores, arrastró vida enferma, hasta que, viendo su grandeza amenazada por la expansión del reino huno, se suicidó cuando contaba ciento diez años (muere el año 375). Tal longevidad, semejante a la del Carlomagno épico, pone su sello poético a esa cadena de venganzas, de aspecto épico también, y nos dice que seguramente Hermanarico debió de ser cantado por sus godos y por otros pueblos germánicos, ya que en la épica tardía de los pueblos teutónicos medievales, anglosajones, alemanes, escandinavos, sobrevive en poemas varios la memoria del feroz rey ostrogodo y de su víctima.

Muy próximo a Hermanarico es el Gensemundo, ámalo, que Casiodoro ensalza como celebradísimo, vivo siempre en la memoria de los godos, cantado en todas partes: *Gensemundus ille, toto orbe cantabilis.* También hay que recordar la muerte del rey visigodo de Tolosa, Teodoredo, en la batalla de los Campos Cataláunicos (año 451); indeciso aún el combate, los escuadrones de los godos celebraron los funerales, a la vista del enemigo, no omitiendo el honrar con sus cantos al regio difunto, *cantibus honoratum.* Después, entre los últimos héroes comunes a las varias estirpes germánicas en la época de las emigraciones, hallamos a Teodorico, de la estirpe de los Ámalos, el que condujo a los ostrogodos desde la Panonia al sur de los Alpes; la fama que gozó este gran rey fué muy duradera, conservándose poemas a él referentes en el Edda y en la épica tardía de otros pueblos teutónicos.

Continuidad de la épica heroica. Los godos en España.

Pasada la época de las emigraciones, los pueblos germanos que se establecieron en las provincias del derruído imperio romano occidental siguieron usando sus cantos historiales antiguos, a la vez que siguieron noticiando en

cantos nuevos los sucesos recientes, ensalzando los personajes hazañosos de la actualidad, creando nuevos héroes y nuevas leyendas, es decir, continuaron la edad heroica que antes vivían. Salvo que los héroes de ahora no alcanzaban la fama común de antes, extendida a las varias estirpes germánicas, sino que su gloria quedaba reducida al ámbito de su propia nación nueva. Los anglosajones establecidos en Britania cultivan su épica: los fragmentos conservados del *Waldere* y del *Beowulf* nos muestran que en el siglo VIII se refundían los temas viejos, y dos siglos más tarde el fragmento de la *Muerte de Byrthnoth* en la batalla de Maldon (año 991) muestra el canto de sucesos tardíos. De los francos establecidos en la Galia sabemos, por testimonio del llamado Poeta Sajón, que continuaban su épica, cantando a los reyes merovingios de los siglos VI y VII, "Hludowicos, Theodricos, Hlotariosque", Cleodoveos, Teodoricos y Clotarios, testimonio apoyado en otros muy diversos datos.

Respecto a los textos y noticias de otros reinos germánicos, el de los godos en España aparece muy inferior. Estamos en la "edad oscura" de la Historia, que en España es edad oscurísima. La historiografía española, desde Hidacio en adelante, adopta un estilo rápido, lacónico, seco y adusto; es la historiografía más avara de noticias que se practicó en todos los reinos de Occidente. No tenemos para el reino godo historiadores como Gregorio de Tours o Fredegario, que recogen abundantes relatos legendarios referentes a los reyes merovingios; y nuestro desconsuelo llega a colmo cuando acudimos a San Isidoro, y vemos que, con ser escritor tan fecundo, es extremadamente conciso y seco en su *Historia Gothorum*. En la desesperante aridez de las crónicas hispanas anteriores no podemos esperar alguna cita de cantos historiales, ni menos algún relato que ofrezca estructura novelesca. Únicamente, entre los muchos sucesos maravillosos a que tan

aficionado se muestra el obispo gallego Hidacio, parece derivar de fuente poética uno, menos vulgar que los otros, referido al año 467: convocados a una junta los godos de Eurico en las Galias, los venablos que todos llevaban en la mano cambiaron portentosamente el color del hierro, unos verde, otros rosado, otros amarillo, otros negro. No se molesta el buen cronista en decirnos por qué o para qué ocurre ese estupendo prodigio, pero es de notar que San Isidoro, leyendo a Hidacio, distinguió algo especial en esta maravillosa coloración de los venablos, pues la copió en su *Historia Gothorum* [11], en tanto que omitió los otros prodigios que Hidacio cuenta (un segundo sol; sangre que brota del suelo en Tolosa; peces extraños en el Miño). Debemos advertir también que el venablo llevado en la mano reaparece como rasgo épico en el cantar del rey Sancho el de Zamora, según la *Crónica de Alfonso el Sabio:* "et traíe en la mano un venablo pequeño, dorado, como lo avíen entonces por costumbres los reis"; y venablo o dardo supone igualmente el inexplicable arco que Carlomagno tiene en la mano en la famosa asamblea de la *Chanson de Roland,* cuando el emperador destina al héroe para mandar la retaguardia del ejército que se retira.

También en la *Historia Gothorum* de Isidoro, entre las muchas venganzas y tragedias que cuenta, quiere A. H. Krappe [12] ver la variante de una vieja leyenda germánica en la historia del rey Teodisclo (548-549), público prostituidor de las esposas de los magnates, y por esos magnates muerto en Sevilla en un banquete. La *Historia seudoisidoriana,* texto mozárabe del siglo X, varía diciendo que este rey, a quien llama Bitissicus, era

---

[11] Véanse el texto de Hidacio y el de Isidoro en MOMMSEN, *Chronica minora,* II (Mon. Germ. Hist., 1894), págs. 34 y 281.

[12] *The Legend of Roderick,* Heidelberg, 1923, pág. 10.

raptor de las hijas de los nobles, y por éstos fué muerto bebiendo en una hostería de Sevilla [13].

Lo dudoso de indicios como éstos y la falta de otras noticias cronísticas referentes a la existencia de cantos narrativos entre los godos de España no puede ser apoyo para la antigua hipótesis de Fernando Wolf, suponiendo que los visigodos, muy cristianizados y muy romanizados, habían perdido sus cantos épicos una vez establecidos en la península pirenaica. Esta negación, fundada en conceptos románticos sobre la esencia de la epopeya, no tiene hoy fuerza alguna. Cuando no pensamos que la epopeya tenga un origen mítico, sino historiográfico, debemos suponer que la cristianización y romanización de los godos, comenzada en el siglo IV, en el imperio de Oriente, en tiempo de Fritigerno, no contrariaba los cantos históriales de ese pueblo, sino en lo que acaso tuviesen de mitología pagana incidentalmente. Y pensando en esto, si los antiguos cantos de los franceses estaban en uso aún en el siglo IX, y los cantos heroicos de los visigodos eran usuales aún en el siglo V en Aquitania en los funerales de Teodoredo, no es verosímil que hubiesen caído en olvido entre los godos establecidos al sur de los Pirineos, cuando los godos coetáneos de fuera de España seguían usando esos cantos, según testimonio de Jordanes.

El metropolitano hispalense, gran seguidor del escueto estilo historiográfico, no podía ciertamente darnos en su *Historia Gothorum* noticia ninguna referente a la existencia de cantos nacionales entre los visigodos hispanos, pero nos la da fuera del campo de la historiografía.

---

[13] La redacción más completa de Isidoro véase en MOMMSEN, *Chronica minora*, II (Mon. Germ. Hist., 1894, pág. 285); la redacción abreviada aumenta la sequedad narrativa, diciendo sólo que Teodisclo fué muerto en un banquete, sin decir la causa y sin nombrar a Sevilla. La crónica seudoisidoriana puede verse en el mismo tomo de *Chronica minora*, II, pág. 385.

San Isidoro y los "carmina maiorum"

En un breve opúsculo, *Institutionum Disciplinae,* escrito para la educación de los jóvenes nobles, obedeciendo al movimiento cultural inspirado por el rey Sisebuto (612-621), San Isidoro alterna y une siempre los principios grecorromanos con los germanocristianos, y esta mezcla se observa en las enseñanzas recomendadas para la infancia del joven "principal" o de noble nacimiento; así, entre las primeras letras, los estudios liberales de gramática y la música, enseñanzas todas de carácter clásico, incluye esta modalidad especial de tipo godo: "en el ejercicio de la voz debe cantar al son de la cítara gravemente, con suavidad, y no cantares amatorios o torpes, sino preferir los *cantos de los antepasados* (*carmina maiorum*), por los cuales se sientan los oyentes estimulados a la gloria" (*praecinere carmina maiorum, quibus auditores provocati ad gloriam excitentur*) [14]; alusión clara a los cantos heroicos.

No podemos pasar por alto aquí que una docta conocedora de la cultura visigótica, la señora Jole Scudieri Ruggieri, pone en duda si los *carmina maiorum,* en este texto isidoriano, son "canzoni di gesta celebranti eroi nazionali, e cioè gli antichi progenitori del popolo visigotico", o si *maiores* se refiere a los "progenitori nello spirito, e cioè i primi campioni del Cristianesimo". y entonces la *gloria* a que estos cantos estimulaban sería la gloria celeste, con lo cual tendríamos en el pasaje isidoriano "un impreciso ma sicuro accenno ad una perduta

---

[14] ISIDORI HISPALENSIS, *Institutionum Disciplinae,* publicado por A. E. ANSPACH en *Rheinisches Museum für Philologie,* LXVII, 1912, pág. 557.

epica religiosa" [15]. Pero me parece totalmente imposible esta duda. La voz *maiores,* en plural, es explicada en varios glosarios antiguos con el griego πρόγονοι, y sólo puede tener ese sentido corriente, "los antepasados", sentido que vemos fijo y consagrado en varios de los pasajes de los historiadores que venimos citando. Esos *carmina maiorum* al son de la cítara, recomendados por San Isidoro a los godos establecidos en España, son una poesía de igual tipo que los *carmina prisca* y que los *maiorum facta,* cantados al son de la cítara por los godos que Jordanes conocía en el oriente de Europa, o como los *maiorum laudes* de los visigodos, mencionados en época anterior por Amiano Marcelino, o como los *carmina antiqua* que, a modo de anales y crónicas, testimoniaba Tácito en el siglo I, usuales entre los germanos todos. Además, esa conmemoración de hechos hazañosos mediante el canto, costumbre extraña a toda la vida romana de entonces, tiene, según San Isidoro, como finalidad el que los oyentes se sientan incitados a la gloria, *auditores... ad gloriam excitentur;* y este efecto moral es exactamente el mismo descrito por el historiador griego Prisco, cuando presencia en un banquete de Átila la recitación heroica de dos cantores bárbaros: "Los convidados tenían sus ojos fijos en los cantores: unos se deleitaban en la poesía; otros, recordando las guerras, sentían enardecerse su ánimo; otros, cuyo cuerpo enflaquecido por la vejez les condenaba a la inacción, no podían contener las lágrimas"; es el mismo efecto moral de las *maiorum laudes* que los antiguos visigodos, al entrar en batalla, cantaban para excitarse al arrojo, según el ya tan citado pasaje de Amiano Marcelino.

El breviario pedagógico de San Isidoro nos viene a

---

15 *Alle fonti della cultura ispanovisigotica* (en *Studi Medievali,* XVI, 1943-1950, pág. 31).

decir así que los godos en España, durante el primer cuarto del siglo VII, no habían olvidado, como pensaba Fernando Wolf, los cantos heroicos de que en los siglos III y IV nos dan testimonio los historiadores. San Isidoro en España, como antes Casiodoro en Italia, son latinos que quieren fundir los godos con los romanos, hermanándolos en una gloria equiparable, y el obispo hispalense ve que los *carmina maiorum* de la estirpe gobernante deben ser parte esencial en los recuerdos de la nación, y luego veremos que, en efecto, la nación llegó a sentirse altamente preciada siempre de la nobleza goda que esos cantos exaltaban.

Siglo y medio antes que Carlomagno mandase que los cantos bárbaros y antiquísimos de los francos fuesen aprendidos de memoria, disponía Isidoro igualmente entre los visigodos que antes de llegar a la adolescencia cantasen los muchachos nobles las hazañas de los antepasados. Es un obispo, no un rey, quien en España lo dispone; y no es de suponer que la reacción eclesiástica que sobrevino en Francia en tiempo de Luis el Piadoso sobreviniese también a su vez en España, ya que, cristianizados los godos mucho más de un siglo antes que los francos y más intensamente, sus cantos antiguos no conservarían restos de paganismo que pudieran alarmar a la Iglesia, directora eficaz de la monarquía hispana. Téngase en cuenta, por último, que el opúsculo pedagógico de San Isidoro fué, sin duda, escrito por indicación de Sisebuto, un rey con quien el santo mantenía muy doctos coloquios, como se ve en el tratado *De natura rerum:* Un rey victorioso engrandecedor del poderío godo: un rey que, lo mismo que Carlomagno, promueve la cultura dentro de su reino. No puede ser mayor la semejanza entre estos dos momentos en que el gran prelado de la Iglesia visigoda y el gran emperador franco favorecen la difusión de los antiquísimos cantos bárbaros en los dos pueblos

donde va a nacer una epopeya románica, o, por mejor decir, donde esa epopeya estaba naciendo ya.

En conclusión, sabemos que en el siglo VII se cantaban en España los *carmina maiorum* de origen godo y que el clero, lejos de oponerse a tales recuerdos, los preceptuaba para la educación de los jóvenes. Veremos también que lo mismo que en otros reinos germanos (francos, anglosajones, alemanes), al lado de los cantos antiquísimos, se cantaban en el reino visigodo también sucesos coetáneos. De esto tenemos pruebas en las leyendas de la invasión musulmana.

El espíritu gótico en España.

España tuvo una poesía épica que florece en los siglos XII y XIII. Cabe pensar que nació en esos siglos, y que nació del influjo inmediato de la épica francesa, pero ciertas consideraciones llevan a pensar que deriva de la épica goda, aunque una y otra se hallan separadas por un abismo de cuatro siglos. ¿Es esto posible?

La continuación de un influjo godo para explicar cualquier otro impulso activo en la España posterior a la invasión musulmana parece a la generalidad de los españoles la cosa más natural. No hay concepto más arraigado; los godos pueden ser mirados como el cimiento de la vida política y social en la España que sobrevive a la ruina del reino visigodo. Destruída la monarquía de Toledo, los reyes de Asturias, en los siglos VIII y IX, pusieron empeño muy persistente en aparecer como descendientes y continuadores de los reyes toledanos, herencia racial mirada como eficiente en el siglo XIII por el gran historiador Jiménez de Rada, cuando explica las luchas fratricidas del siglo XI entre los hijos de Fernando I como un "efecto de la feroz sangre de los godos", entre los cuales la ambición del trono

"teñía en sangre los funerales regios". Al fin de la Edad Media los historiadores Sánchez de Arévalo y Rodríguez de Almela seguían poniendo gran énfasis en sentar que los reyes de León y Castilla descendían directamente del primer rey godo del Oriente, Atanarico, y del conductor de los godos hacia el Occidente, el rey Alarico, el que por fuerza de armas tomó a Roma; España, decían, está regida desde hace más de mil años por una misma familia, continuidad dinástica asombrosa de que no puede gloriarse ningún otro pueblo, pues en Francia o en Inglaterra hubo tres o más mudanzas de linajes regios; y tan inconmovible perduración de la estirpe goda es un don concedido por el Altísimo en premio por la devoción de España a la religión y a la sede apostólica. Y este patriótico goticismo hispano persiste en el siglo XVII, cuando Saavedra Fajardo escribía su *Corona gótica, castellana y austríaca* para alegar razones que favoreciesen una alianza política entre la patria de los godos, Suecia, con la España de los Austrias.

Igualmente, sin pensar en la familia real, los españoles siempre vieron en los godos la fuente de toda nobleza; tanto los más altos magnates como los ínfimos hidalgos se vanagloriaban de su ascendencia goda, y es viejo tópico en el habla corriente el decir de todo presuntuoso que "desciende de la casta de los godos", según ya registra el lexicógrafo Covarrubias en el mismo siglo XVII. Todavía hoy *godo* o *noble* son una misma cosa, y para los hispanoamericanos *godo* es el mote con que designan al español, aludiendo a su sangre hispana no mestizada.

Cierto es que tan común sentir viene a ser alterado o negado en la renovación del pensamiento moderno. Ortega y Gasset, si bien sigue creyendo en el goticismo perdurable, le cambia el signo positivo en negativo: los visigodos, pueblo débil, causaron la falta de un feudalis-

mo robusto y produjeron la invertebración del organismo hispano, ya que ellos son "ingrediente decisivo" en la formación del pueblo español. Esto último es lo que aquí nos interesa en la teoría de Ortega y Gasset, el confirmar la esencial importancia del componente visigótico en la estructuración de España. Muy al contrario, Américo Castro piensa que los visigodos están fuera de todo lo que podemos llamar hispano, pues sólo hemos de comprender como historia vivida y realizada por españoles la que se desarrolla desde el siglo X, cuando ya "las formas de vida romano-visigodas se habían desvanecido". Esta posición es ciertamente firme en cuanto, sin duda, hay características hispanas que sólo se dan después de la invasión islámica, pero también hay otras características que sólo pueden darse después del descubrimiento de América o de la Contrarreforma, y otras que remontan a la romanización o a las gentes primitivas. Para determinados aspectos la historia del pueblo español puede excluir todo lo anterior al siglo X o al XVI, ateniéndose a la fórmula de Toynbee, que hace mil años no existía ni uno solo de los pueblos de la Europa actual: pero la total comprensión histórica exige considerar la vida de un pueblo como un continuo irrompible, dada la realidad de su ininterrumpida sucesión generativa. Es evidente que ese común sentir de la noble sangre goda en España, mantenido a través de tantos siglos, tiene muy poco fundamento racial y mucha fantasía; pero una ilusión así, inextinguible, no es todo ilusión, y ciertamente, si la jactancia de *raza* goda en España es en su mayor parte pura vanidad, el *etnos*, el pueblo informado por la sangre y por la convivencia nacional goda, es una fundamental realidad que en los siglos sucesivos promovió muy eficientes características de la nación española.

El goticismo se vigoriza después de la invasión musulmana.

Bien podemos decir que los godos están en la raíz misma del moderno pueblo español en cuanto el gallego bracarense Paulo Orosio, al iniciar en 418 la primera Historia de España, ve la entrada de los godos en la Península como un hecho providencial en pro del sostenimiento del mundo romano, y en cuanto, dos siglos después, San Isidoro, en su *Laude de España,* ensalza la florentísima estirpe de los godos como feliz magnificadora de la Hispania romana.

Después, la invasión islámica no causó en modo alguno ruptura con el pasado visigótico. Los mozárabes, lo mismo que los cristianos del Norte, siguieron viviendo dentro de la cultura visigoda, y casi únicamente dentro de ella, durante cuatro siglos. Los libros doctrinales que unos y otros leían y copiaban con más dedicación eran los de San Isidoro; la historia que escribían se preciaba de ser mera continuación de la isidoriana, sin tomar modelo nuevo en la superior historiografía árabe; las leyes por las que se regían los mozárabes y los Estados del Norte eran fundamentalmente las de los godos. Pero hay, además, algo notabilísimo. La destrucción del reino toledano fué muy contraproducente respecto a la destrucción del influjo godo; muy lejos de haber traído olvido ni merma del espíritu germánico, lo reafirmó y propagó con fuerza: Hinojosa y otros ilustres historiadores del derecho han estudiado el curiosísimo fenómeno de que en el reino de los Recesvintos, Ervigios y Égicas las costumbres del pueblo gobernante se mantuvieron muy cohibidas y latentes, porque, como bárbaras, las repudiaba la legislación romanizada bajo el prepotente influjo de la Iglesia, y que sólo tras la invasión musulmana, que trajo la desaparición del Estado hispanogodo y la cesación

de los Concilios toledanos, los usos góticos se desarrollaron y extendieron con sorprendente vigor, como se ve en las leyes particulares de los siglos X, XI y XII.

Una de estas costumbres bárbaras que ahora surgen como de la nada es la venganza de la sangre, desconocida por el Derecho romano, por el Derecho hispanogodo, contraria a las normas de la Iglesia, y que ahora aparece autorizada en las leyes de estos nuevos siglos y poetizada como principal tema de la epopeya que en esos siglos también empieza a manifestarse. Surgen ahora también el duelo judicial, la responsabilidad colectiva de la familia o del vecindario entero de un pueblo por el crimen cometido por uno de sus individuos, los compurgadores que juraban apoyando el juramento de su pariente o de su señor, la prenda tomada por el acreedor sin intervención del juez y otras instituciones así que no tenían cabida ninguna en la *Lex Visigothorum*. Estos usos jurídicos germánicos, aunque desconocidos o expresamente contrariados por las fuentes legales del reino toledano, nadie puede dudar que vivían en el derecho consuetudinario del reino godo, ignorados, latentes, hasta que pudieron aflorar con pleno vigor en la nueva sociedad creada después de hundida la monarquía de los Concilios; pues con toda razón debemos, entre esas costumbres godas latentes, contar también la epopeya, que aflora tarde, con famosos cantares de gesta en los que extrañamente hallamos predominantes todas esas costumbres de tipo germánico que hemos citado y otras muchas más.

Densidad del ambiente germánico en la epopeya.

Los que propugnan el origen puramente románico de la epopeya medieval dicen que si en la épica francesa abundan esas mismas costumbres es porque los poetas las

tomaban en la vida real, no en relatos procedentes de la Germania. Es verdad que los pueblos románicos habían adoptado costumbres germanas y que ellas podían ser descritas por cualquier literato; pero si es verdad que todo cuanto ocurre en la vida es literatizable, sin embargo, no todo es literatizado, sino sólo aquellos sectores de la vida que por práctica habitual se han hecho materia literaria, debido a la acertada iniciativa de un poeta y a imitadores sucesivos que implantan y aclimatan aquel género de asuntos como materia grata disponible. Así se da el caso de que aun el sentimiento más poderoso y universal en toda la humanidad, el amor, falta en ciertos géneros y épocas por no haberse dado esa implantación afortunada, y falta por completo en la antigua épica medieval, que, en vez del amor, tiene por asunto habitual el rencor y el odio.

El costumbrismo épico, saturado de usos germánicos propios de la clase guerrera, no es, pues, un producto natural y necesario de la vida misma de esa clase social; el género historiográfico, las crónicas, se fundan también en los hechos de la nobleza y de la milicia, y, sin embargo, en las crónicas no aparece el costumbrismo germano, porque ellas dependen y derivan de una tradición latina, y sólo el referido costumbrismo entra algo en ellas cuando se dan a prosificar los poemas épicos. La generalización de ese costumbrismo poemático como un género de gran cultivo necesita, pues, de una explicación histórico-literaria [16]. Y esta explicación nos viene a la mano al tener presente que los cantos de los antepasados germánicos estaban en uso tanto en la España goda como en la Francia merovingia y en la carolingia.

Acabamos de decir que la rencorosa venganza de la

[16] Digo todo esto pensando en J. BÉDIER, *Légendes épiques*, III, 1912, pág. 452, y IV, 1913, pág. 344.

sangre es el tema predilecto de la épica. Esta venganza, tan contraria al Derecho romano como repugnante a la ley de Cristo nadie soñará que pudo hacerse tema literario como un retoño de la tragedia griega tras un milenio de cristianización. Pudo, sí, haber surgido repentinamente por obra de un artista original que, inspirándose en cualquier escena de venganza que la realidad le ofreciera, crease un género de poesía truculenta, luego muy imitado. Pero es altamente arbitrario pensar así. No se puede creer que la rica literatura vindicativa, floreciente en España y en Francia, naciese espontáneamente de nuevo en la Romania, sin dependencia respecto a los grandes temas de represalia sangrienta que en tiempo de las invasiones sobresalen bajo nombres celebérrimos, como los del godo Hermanarico y del huno Átila, famosísimos en la épica de los pueblos teutónicos. Sólo continuando la gran tradición germánica puede explicarse que la literatura nacional de dos pueblos neolatinos se inicie con temas donde tanta parte tiene un culto sanguinario del honor, escandalosamente contrario a todas las creaciones literarias de los clérigos latinizantes que ejercían prestigioso magisterio en los demás órdenes de la vida espiritual.

Género literario con objetivo social-político.

El género épico es también ajeno a la literatura latina; ésta carecía de una poesía nacional y popular cuyo objetivo fuese el que hemos visto señalado por San Isidoro: el de "estimular a la gloria", o, según el pasaje de Prisco arriba citado: enardecer el ánimo hazañoso. Esa misma finalidad tenía la épica románica: Alfonso X, sin saberlo, viene a repetir la misma idea de San Isidoro, cuando en una ley de Partidas (II, 21.°, 20) dispone que el juglar no diga ante los caballeros otros cantares sino

los *de gesta,* porque con eso "les crescían los corazones et esforzábanse faciendo bien"; y en el siglo XIV un tratado latino catalán, apócrifo, atribuído a Alfonso el Sabio, sobre la buena ordenanza de un castillo, establece que los defensores de la fortaleza deben tener como lectura romances y libros de gesta, tanto franceses como españoles, "et de hiis animabuntur et delectabuntur" [17]. La épica no es un ocioso divertimiento, es arte para la vida, para la vida pública, como ningún otro género literario derivado de la romanidad; poesía más que para recrear, para levantar el ánimo a pensamientos hazañosos; poesía propia de la clase guerrera, aunque no privativa de ésta, pues los hechos militares y la historia patria le confieren extenso carácter nacional. Francia, por su parte, también nos testimonia la eficacia estimulante al valor que las antiguas *chansons de geste* poseían con ejemplos varios, como el de Hastings (1066), donde los normandos entran en la batalla entonando una *Chanson de Roland* anterior a la que hoy conocemos. También Francia nos da testimonios eclesiásticos varios en los que se reconoce el valor social de las gestas.

En resumen: la teoría individualista, calificando la *Chanson de Roland* como "un roman de chevalerie" [18], explica toda la épica medieval románica como un conjunto de novelas caballerescas en verso, como un género literario nuevo, inventado en Francia en el siglo XI, en vista de dispersos antecedentes latinos, tales como breves pasajes bíblicos y virgilianos, vidas de santos, noticias cronísticas, diplomas notariales; después supone que ese

---

[17] Véase el texto en el *Boletín de la Real Academia de la Historia,* XVII, 1890, pág. 347.

[18] Así dice Bédier en 1912 del *Roland,* y muchos le siguen; por ejemplo, E. R. Curtius, en 1936: «es ist nicht Heldendichtung, sonder Ritterdichtung».

invento fué imitado en España. La teoría tradicionalista entiende que la *Chanson de Roland* no es una novela de puro entretenimiento, no es un *Amadís*, en verso, sino que fué engendrada y repetida como un poema heroico nacional; por eso fué cantada por los normandos en su gran empresa, y se cantó siglos antes y siglos después bajo distintas formas; entiende la teoría tradicionalista que ni en la literatura latina clásica ni en la medieval no hay nada de donde pudiera proceder ese género de poesía historial cantada, ese género épico de los cantares de gesta, y que la única explicación razonable consiste en enlazarlo directamente con los cantos historiales de los pueblos germanos, que sabemos con certeza haberse continuado en la Hispania visigoda y en la Galia merovingia y carolingia.

Para todo esto es preciso tener presente que un uso de cantos tradicionales sabemos que en muchas ocasiones vive durante siglos en *estado latente*, esto es, oculto por completo a nuestra observación, sin que tengamos de tal uso ninguna muestra, ninguna noticia [19].

Pero una vez sabido esto, ¿podemos hacer visible el enlace entre los cantos godos y los cantos españoles conservados?

Un tema hispano-godo en la España de la Reconquista: el rey Rodrigo.

Nos falta encontrar algunos temas de la épica goda que hayan pasado a la épica española posterior; esto nos servirá como lazo de unión tradicional claramente per-

---

[19] El canto de los romances existió en estado latente varios siglos, en varios períodos antiguos, y aun latente para los modernos que trataban de descubrirlo, tanto en España como en América. (Véase el *Romancero hispánico*, II, pág. 361, y en el índice, pág. 461 *b*; véase también *Poesía juglaresca*.)

ceptible entre la una y la otra producción épica y bastará para colmar el ancho abismo de latencia que media entre ellas.

En primer lugar tenemos los cantares referentes a la ruina de la monarquía hispano-goda bajo sus dos últimos reyes Vitiza y Rodrigo. Desarrollan esos cantares la leyenda del estupro que el rey comete con la hija del conde Julián de Tánger, causa de que el conde ofendido se vengue haciendo que los moros pasen el estrecho de Gibraltar y se apoderen de España. Ese crimen de estupro se atribuye por una de sus versiones legendarias a Vitiza y por otra a Rodrigo, divergencia donde se refleja fielmente el último episodio de las luchas partidistas que debilitaron el reino godo en los treinta años posteriores de su existencia. Además, esta doble leyenda contiene recuerdos de algunos temas fabulosos germánicos y romanos, que los godos trajeron consigo a España, algunos de los cuales quizá habían aplicado ya antes a su rey hispano Teodisclo. Aun la crítica más reacia a reconocer la tradicionalidad primitiva afirma que el origen germánico de esta leyenda de Vitiza-Rodrigo cuenta con la garantía de ser perfectamente "demostrable" [20]. Tenemos, pues, un caso seguro de haberse perpetuado una leyenda heroica goda en la baja Edad Media española.

Vitiza y Rodrigo, sin duda, no fueron los únicos reyes célebres en los cantos conmemorativos de los antepasados, usuales en el reino visigodo toledano; la explicación de que ellos solos hayan sido recordados por las generaciones muy posteriores depende del permanente interés que les prestó la magna catástrofe de la invasión mora, siempre presente a la memoria de los que luchaban

---

[20] Me refiero a E. VON RICHTHOFEN, *Studien zur romanischen Heldensage*, Halle, 1944, págs. 140-141.

en la reconquista del suelo patrio, invadido por culpa de esos últimos reyes.

Un tema del reino godo hispano-aquitano

Remontémonos ahora a época muy anterior a la de Vitiza y Rodrigo.

Del tiempo de las emigraciones, cuando los héroes épicos eran comúnmente famosos y cantados entre todas las estirpes germánicas, tenemos otro tema godo, el de Walther de España o de Aquitania, tratado por la épica española muy tardía, por el romance de *Gaiferos y Melisendra,* que remonta a todo más al siglo XV. En la explicación de este hecho se enfrentan muy significativamente el criterio individualista y el tradicionalista.

Para el individualismo basta tener en cuenta el poema latino *Waltharius,* escrito en el siglo X por Ekkehard, monje de Saint-Gall, y enfrentar este poema con el romance español. Según el erudito italiano G. Chiri, el monje Ekkehard no sigue ningún poema popular, sino que sacó la trama de su *Waltharius* de la propia fantasía, apoyándose acaso en una desconocida crónica docta [21]; por otra parte, el profesor de California S. G. Morley supone que algún monje español debió de conocer el poema latino, y siguiendo ese texto, introdujo en España el relato heroico de Walther, imitado después en el romance de *Gaiferos* [22]. Y nada más hay que pensar.

Frente a la seductora simplicidad de este proceso, el criterio tradicionalista encuentra mucha mayor complicación, que le ofrecen varios textos no tenidos en cuenta

---

[21] G. CHIRI, *L'Epica latina medioevale e la Chanson de Roland,* 1936, págs. 108 y sigs.

[22] En *University of California Publications in Modern Philology,* XIII, 1925, pág. 224.

por la simplista explicación anterior. Chiri escribe como si no hubiese existido el poema anglosajón *Waldere,* dos siglos anterior al *Walthárius,* pero en ese *Waldere,* a pesar de no conservarse de él sino dos breves fragmentos, se ve el mismo asunto que en el poema latino, aunque con alguna variante de importancia. En el poema de Ekkehard, Walthario, hijo de Alphere, y su prometida Hildegunda, se fugan de la corte de Átila, llevándose gran parte del tesoro del huno; al pasar por la tierra del rey franco Gunthario, éste, con Hagano y otros once de sus guerreros, asaltan a los fugitivos para apoderarse del tesoro, pero Walthario vence a sus atacantes y llega a su patria, la Aquitania, donde celebra sus bodas. Pues bien: en los fragmentos del poema anglosajón aparece el mismo Waldere, hijo de Aelfhere, que combate con el mismo Günther y con el mismo Hagen; Hildegunda (si bien su nombre no se halla en esos pocos versos conservados) anima a Waldere para que siga esgrimiendo la fuerte espada Mimming, forjada por el mágico Weland... Hasta hay una coincidencia verbal: *Welandes worc* (esto es *Welands Werk*) se dice en *Waldere,* y *Welandia fabrica* se dice en *Walthárius* (verso 965) [23]. De manera que el monje de Saint-Gall no sacó de su cabeza la trama de su *Walthárius,* sino que se limitó a poner en versos latinos, con un personal sentido artístico muy elevado, es cierto, una leyenda ya poetizada en una lengua germánica y en modo muy semejante, según se comprueba en el *Waldere* anglosajón.

Pero a pesar de la estrecha semejanza entre el *Wal-*

---

[23] Véanse los fragmentos del poema anglosajón y su traducción alemana en la edición de *Walthárius,* por KARL STRECKER, Berlín, 1907, págs. 94-99, y GUSTAV NECKEL, *Das Gedicht von Walthárius manu fortis,* en *Germanisch-Romanische Monatsschrift,* IX, 1929, págs. 209 y siguientes.

dere y el *Waltharius*, se nota una diferencia grave: para el monje de Saint-Gall, Gunthario es el rey de los francos, mientras en el poema anglosajón es rey de los burgundios, y esto último es lo conforme con la historia, pues se trata del Gundicarius, bajo el cual fué destruído el primer reino de los burgundios en 437 (es el burgundio Günther de los Nibelungos); para Ekkehard el rey de Burgundia es Heririco, padre de Hildegunda. Se ve, pues, que la versión de Saint-Gall es más refundida, más apartada del verismo histórico primitivo que la versión anglosajona. Posible es que Ekkehard hubiese alterado por su cuenta esto, pero, como no se descubre razón ninguna artística que para ello tuviese, hay que achacarlo al descuido de cualquier refundidor germano anónimo, y no al docto monje de Saint-Gall. De cualquier modo que sea, la sencillez del individualismo fundada en los pocos documentos que conoce, resulta ser una hipótesis de simplismo arbitrario e inaceptable. Tratándose de una obra tradicional, no basta contar con el genio de un poeta; la creación poética del monje de Saint-Gall depende de creadores que le precedieron poetizando una leyenda germánica multisecular poetizada en otros pueblos, cuyas versiones es preciso tener en cuenta.

A la exclusiva invención de Ekkehard debemos, sin embargo, atribuir otra variante de importancia: su Hildegunda no es una mujer animosa, que infunde a su prometido aliento en el combate, como hace la del poema anglosajón, sino tímida, sumisa en todo a la voluntad de Walther, respondiendo al tipo cristiano-latino de la femineidad que el monje quiere proponer en sus versos.

Posteriores a Ekkehard son conocidas otras redacciones de la leyenda, desde el siglo XI al XIV, en los países del Norte. Nos importa recordar algunas variantes. En el *Biterolf*, poema medio-alto-alemán, compuesto a me-

diados del siglo XIII, donde se trata de "Walther de España" (denominación que le dan igualmente otros poemas), en unas palabras de Hildegunda le escuchamos jactarse de que ella escanció el vino a Átila y cabalgó huyendo de los hunos por ella tan odiados. Estas palabras nos revelan que el monje Ekkehard, quien frente al poema anglosajón muestra haber dulcificado el carácter de Hildegunda, ahora frente al poema alemán vemos que no quiso atribuir a una joven modesta y modosa la astucia de embriagar a Átila y a los magnates hunos, ni gustó de que cabalgase a la grupa con su prometido, y así en el poema latino es Walther quien escancia el vino a los hunos hasta la embriaguez, y la Hildegunda latinizada no cabalga, y sólo lleva por la rienda el caballo cargado con el tesoro robado a Átila [24]; los dos desposados hacen a pie su huída, deliciosamente idílica, hasta que al llegar al reino franco se ven asaltados.

También hemos de apuntar la variante que hallamos en la compilación noruega del siglo XIII *Thidrekssaga*, donde Átila, cuando despierta de su embriaguez en el banquete y se da cuenta de la huída de Walther y de Hildegunda, envía a perseguirlos doce guerreros, entre ellos Högne (Hagen). El poema latino supone que Walther se aleja sin ser perseguido, y sólo cuando entra en el reino franco de Günther se ve acometido y perseguido por éste con Hagen y demás guerreros francos.

Estas variantes nos son necesarias para tratar la segunda parte de nuestro problema. El simplismo individualista no las tiene en cuenta para juzgar los orígenes del romance de *Gaiferos*, que desde el siglo XV vive hoy todavía en Castilla, Cataluña y Portugal, ni tiene en cuenta otro romance, el de *La Escriveta*, que hoy vive

---

[24] Observación del citado G. Neckel.

en Cataluña, en el Languedoc y en el Piamonte; los dos romances tratan, cada uno a su manera, la fuga de los dos desposados, su persecución y su llegada victoriosa a la patria, en términos muy semejantes, en general, al *Waltharius* latino. Pero junto a las semejanzas hay que tener en cuenta ciertas discrepancias por las que vemos que ni el monje efectivo de Saint-Gall, ni el supuesto monje de Castilla que tradujese el *Waltharius* latino, no sirven aquí de nada; es preciso suponer una versión distinta del tema, para explicar los dos romances conservados en las dos tierras, hispana y languedociana, que fueron la patria de Walther. Según *La Escriveta,* la doncella es la que hace dormir al moro para huir, después de robarle las riquezas y, con su esposo, huyen los dos a caballo; *La Escriveta,* pues, no deriva del *Waltharius* latino, sino de un Walther semejante en esto al del *Biterolf*. Según *Gaiferos* y *La Escriveta,* el moro, al saber la fuga, emprende la persecución de los fugitivos; luego el *Walther* de que derivan ambas canciones modernas se asemejaba a la variante de la *Thidrekssaga,* y no a la del *Waltharius* latino. Según el *Gaiferos,* la doncella anima a su esposo para que combata con los perseguidores y le infunde confianza en su caballo o en su espada; como en el *Waldere* anglosajón, opuesto al *Waltharius* latino.

En suma: para la vida del tema de Walther de España, el criterio individualista no necesita ver otra cosa que la creación artística de Ekkehard y suponer la traducción de Ekkehard por otro monje erudito cualquiera en España, que transmite el tema al autor del romance. Tres individuos le bastan.

El tradicionalismo comienza por colocar antes de Ekkehard un poema alemán que supone uno o quién sabe cuántos autores sucesivos. Después ve que el *Waltharius* de Ekkehard queda fuera del problema; es una

de tantas refundiciones tradicionales, pero se sale fuera de la línea tradicional que irradia hacia España, alguno de cuyos rasgos se hallan esparcidos acá y allá en el *Waldere* anglosajón, en el *Biterolf* medio-alto-alemán y en la *Thidrekssaga* noruega. Un héroe visigodo, Walther, de la época en que los héroes interesaban a todos los pueblos germanos en su heroica edad de expansión por Europa, no pudo quedar sin cantos entre los visigodos; la gesta de "Walther de España" o "Walther de Aquitania", cantada en todos los países germánicos, lo mismo en el siglo VII, que en el siglo XIII, debió de ser cantada en el reino visigodo, tanto en España, donde hasta hoy se canta el romance de *Gaiferos*, como en la Aquitania, donde hoy se canta *La Escriveta*. Tenemos que suponer un poema de *Walther* cantado en el reino visigodo de Occidente, semejante en algo al poema anglosajón y a las variantes alemana y noruega; hemos de suponer también una versión románica cantada durante varios siglos en los países surgidos sobre las ruinas del reino visigodo; y, por último, esa versión románica produce una elaboración del romance de *Gaiferos* y otra del romance de *La Escriveta*. Todo esto supone, en vez de los tres individuos, muchos refundidores, poetas anónimos cuya imaginación se deleitó en el cambiante cabrilleo del río tradicional que a través de los siglos murmuraba la canción de la aventurada y venturosa huída de Walther y de Hildegunda. Esta hipótesis es complicada, pero es la única que responde a las preciosas y venerables ruinas conservadas en el campo de la tradición, ruinas que el individualismo quiere ignorar por completo; hipótesis complicada, ciertamente, pero los procesos del pensar y del imaginar humano son complicadísimos y no se dejan reducir a un cómodo simplismo.

Un tema de los godos de Oriente que sobrevive en España.

Situémonos, por último, en época más antigua que la constitución del reino godo occidental.

Además de la de Walther, otras leyendas comunes a los pueblos germanos formarían parte del tesoro tradicional traído por los visigodos a España; la leyenda de los Infantes de Lara nos diría algo sobre tradiciones referentes a Hermanarico y los Harlungos, o sobre ficciones añadidas al final de los Nibelungos, el vengador hijo de Hagen; pero sería materia disputada y larga que ya no es ocasión de tratar ahora. En cambio, toda razonable disputa se excluye respecto a otra leyenda peculiarmente goda, sólo goda, que voy a poner aquí como remate; es el plato fuerte de mi argumentación en este docto simposion spoletino.

Hemos visto arriba que Jordanes conocía una leyenda según la cual los godos estuvieron sometidos a servidumbre, hasta que cierto héroe los libertó por modo tan extrañamente singular que al historiógrafo le parece "cuento de viejas", y lo desecha en términos exactamente iguales a los que en el siglo XIII emplea Alfonso X para desmentir otras leyendas épicas de los juglares.

Esa fábula, corriente entre los godos del Oriente, contaba que los godos, antes de habitar en la cuenca del Danubio, habían estado reducidos a servidumbre (Jordanes ni siquiera se detiene a decirnos por quién), en una isla, Britania u otra, y que cierto personaje (Jordanes no se digna nombrarle) los había libertado por el precio de un caballo, *unius caballi praetio*. Notemos aquí que la liberación no se consigue a cambio de un caballo, o mediante la entrega de un caballo, sino "por el precio de un caballo", destacando el *precio* como algo esencial. Pero, ¿cómo puede estipularse el precio de un caballo de modo que su

cuantía llegue a ser bastante para libertar a todo un pueblo, redimiéndole de servidumbre? La solución del enigma la encontramos en la gesta del conde de Castilla Fernán González, al cual la *Crónica najerense,* hacia 1150, presenta como héroe de quien "*se dice* que sacó a los castellanos de bajo el yugo de la dominación leonesa", esto es, igual liberación que el personaje anónimo procuró a los godos; y ese *se dice* najerense, *dicitur,* por más que la crítica individualista eche a un lado tan molesta salvedad que a menudo ocurre en las *Crónicas,* introduce siempre algo dificultoso de creer. La *Najerense* no se detiene a más, pero nos indica que calla un cuento de viejas como el que desecha Jordanes; y he aquí cómo el conde Fernán González sacó a los castellanos del yugo leonés, según el *Poema de Arlanza,* hacia 1250:

El rey de León se encapricha por el soberbio caballo de su vasallo el conde de Castilla, y consigue que se lo venda por el precio corriente de mil marcos; el conde sólo impone una condición, que el precio ha de ser pagado en día fijo, y que, según dice el citado poema [25],

> si el aver non fuesse aquel día pagado,
> siempre fues' cada día al gallarín doblado.

Duplicada así la cantidad cada día "al gallarín", es decir en progresión geométrica, un retraso en el pago hace que el precio suba a cifras tan enormes que son imposibles de satisfacer, y el rey de León no puede pagar el caballo sino declarando el condado libre de toda servidumbre de vasallaje: "e así fueron libres los castellanos de servidumbre de León e de los leoneses" [26]. Las palabras "fue-

---

[25] Copla 582, en mis *Reliquias de la poesía épica,* 1951, págs. 123 y 163.

[26] *Primera Crónica general* y *Crónica de 1344,* en las *Reliquias,* págs. 156 y 170, prosificando la parte perdida del *Poema de Arlanza.*

ron *libres de servidumbre*" que usa el poema castellano del siglo XIII son las mismas que usaba Jordanes para los godos en Oriente, "in *servitute* redactos... a quodam *ereptos*", según el cuento de viejas, o mejor canto de viejos, dado el asunto nacional impropio de viejas.

La excepcional importancia de este relato consiste en su extraña singularidad. Otras dos leyendas cualesquiera que manejan episodios de tradiciones, homicidios, adulterios, venganzas sanguinarias, combates, comunes a casi todas, no se revelan parientes entre sí, si no coinciden en la combinada sucesión de esas escenas con detalles accesorios idénticos y, como hemos dicho, son leyendas que suelen hallarse más o menos semejantes en varios pueblos a la vez, siendo materia de disputa la relación que entre unas y otras versiones pueda establecerse. Pero un tema raro, extravagante, la liberación de un pueblo mediante el precio de un caballo, no puede ocurrirse dos veces independientemente a los godos del Oriente europeo, historiados por Jordanes en el siglo VI, y a los castellanos historiados por la *Crónica najerense* y poetizados por el monje de Arlanza en los siglos XII y XIII.

La crítica, que no sabe o que no está muy segura de tradiciones colectivas milenarias, puede asustarse de los seiscientos años que median entre la una y la otra de estas dos manifestaciones legendarias, para dudar de la relación genética entre ambas [27]; pero aquí no es posible la esterilizante hipercrítica.

---

[27] Me refiero al ilustre profesor de Oxford W. J. Entwistle, en *Modern Language Review*, 1934, págs. 471-472, quien, haciendo concesiones excesivas al antitradicionalismo, conviene en que la repetición del raro tema del caballo sirve de apoyo a mi teoría sobre el origen gótico de los cantares de gesta, aunque no excluye la *posibilidad* de otras hipótesis. Posible puede ser todo, claro es, pero resulta increíble de todo punto que el consabido monje, de que quisieran echar mano los individualistas, hubiese leído a Jordanes (!) y sobre las tres palabras

Viene, además, en apoyo una consideración arqueológica. No nos fundemos ya en el común sentirse godos los reyes y los hidalgos de Castilla; atendamos al particular testimonio de los hallazgos arqueológicos, los muchos cementerios godos encontrados desde Amaya hasta Toledo; estas necrópolis hacen de Castilla el verdadero solar de la raza goda en España, diciéndonos que el pueblo godo descrito por Jordanes es base étnica del pueblo castellano poetizado por el poema de Fernán González, y no nos permiten duda alguna sobre la relación genética que une la fábula del caballo, canto nacional de la libertad de los godos en Oriente, y la fábula del caballo, canto nacional de la libertad de los castellanos en España.

La única duda que cabe es sobre si el viejo canto gótico, perpetuado en lengua romance hispana, se conservaba en forma fija y métrica o en forma libre de leyenda prosística; si era un canto viejo o un cuento de viejas. Esto segundo es desechable. Es ley de la novelización épica, ley constante siempre, que en la evolución de los breves romances orales los pueblos y los ejércitos de los poemas extensos desaparecen para quedar representados por simples individuos [28], así que en la evolución de una simple conseja oral sobre la inflación del precio de un caballo, se perdería muy pronto su aplicación política a la libertad de un pueblo, para sustituirla por su aplicación concreta a un individuo que lograse mediante esa inflación una enorme ventaja personal. El cuento fabuloso del caballo vendido a tan caro precio, sólo pudo conservar su

---

«unius caballi praetio» se hubiese lanzado a inventar la venta al gallarín (!!).

[28] El Romancero nos da muchos ejemplos de simplificación de móviles y actos colectivos reducidos a móviles y actos individuales; véase *Romancero hispánico*, 1953, I, págs. 196, 228 (Helo, helo por do viene), 230 (A cazar va don Rodrigo), 234 (Afuera, afuera, Rodrigo), etc.

sentido nacional si estaba fijado inalterablemente de algún modo; pero si supusiéramos que estaba en prosa, fijado y transmitido por la escritura, supondríamos que existía un género tradicional de sagas, que no existió en el Occidente europeo. En cambio, sabemos muy de cierto que los temas historiales, fijados bajo una forma versificada, persistían, entre los varios pueblos del Occidente europeo, muy arraigados en toda la Edad Media.

No hallaremos posible otra explicación sino la de una continuidad ininterrumpida en repetir el canto fabuloso referente al pueblo redimido de servidumbre. Los citaristas godos, que en el siglo VI y en el imperio bizantino-itálico de Justiniano provocaban el desprecio de Jordanes, legaron ese canto nacional a los godos venidos a España, a quienes, en el siglo VII, en su época de bilingüismo germano-románico, recomendaba San Isidoro que cantasen a la cítara los cantos de los antepasados; es necesario suponer que el extrañísimo canto del caballo libertador fué repetido entre los godos cuyos restos hoy descubrimos en las necrópolis excavadas en los valles del Pisuerga, del Duero, del Duratón, y que, a comienzos del siglo X, los lejanos descendientes de esos godos, los cedreros castellanos, refundían a su vez el fabuloso canto, cuando uno de ellos tuvo la idea antileonesa de transferirlo al conde Fernán González, de glorioso recuerdo entre los juglares de cedra. Estos juglares continuaron hasta en el siglo XIV repitiendo, entre los hechos históricos y legendarios del famoso conde, el episodio del caballo vendido al rey de León.

La crítica que no tenga ojos para ver esta trabada serie de refundiciones durante nueve y más siglos no entenderá rectamente lo que son los cantares de gesta, las *chansons de geste*.

En conclusión, el extravagante tema de la libertad de un pueblo por el precio de un caballo, tema que en

todo el universo literario no aparece sino entre los godos orientales en el siglo VI y entre los juglares castellanos del XIII, no es un simple indicio, es una positiva demostración de la invisible cadena tradicional que enlaza los *carmina prisca* de los godos con los cantares de gesta castellanos.

Conclusión.—Los cantos godos resuenan a través de toda la literatura española.

Y ahora, en conclusión, ¿qué decir del tan discutido valor histórico de los godos en España, y de aquel orgullo de goticismo hispano a que nos hemos referido?

Contra ese orgullo se enfadaba, allá en el sur de Italia, el Galateo, en su tratado *De educatione* (1505): viendo invadido el reino de Nápoles por las costumbres y usos de los españoles, tacha a éstos de rudos e incultos, muy hinchados de esa *superbia gothica,* que les lleva a gloriarse de ser descendientes de los godos, con singular ingratitud hacia Roma, la Roma que había civilizado la antigua Hispania, ennobleciendo la sangre ibérica con la sangre romana [29].

Sobre esta exigencia de gratitud hallamos, en apoyo a la queja del Galateo, que los godos, cuando entraron en España, estaban ya muy romanizados, como ninguna de las otras estirpes germánicas lo estaba; vemos, en consecuencia, que la lengua latina en España no sufrió de parte de la lengua goda presión ninguna apreciable, como sufrió la lengua francesa; la idea estatal del imperio romano se impuso dentro del mismo estado visigodo; el derecho romano dominó en la legislación visigoda y triunfó después sobre las costumbres germánicas; el cristianismo romano anuló el arrianismo godo; las ciencias y

[29] Véase en B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana,* 1917, pág. 112.

las artes nada se ve que deban a los godos, etc., etc. Bien podrá creerse, pues, que los godos quedan excluídos de todo influjo sobre el pueblo español.

Así, mientras los francos hicieron de la Galia una *Francia,* los godos no hicieron de la Iberia una *Gotia,* como soñaba hacer Ataúlfo en sus años juveniles, antes de romanizarse casándose con la hija de Teodosio; siguiendo el pensamiento más maduro de Ataúlfo, cautivado al fin por los altos ideales de su regia cautiva Placidia, los godos respetaron y apoyaron la romanidad de España. Mas, sin embargo, si no dieron a la Hispania el nombre de Gotia, en compensación lograron crear en el ánimo de los españoles esa *superbia gothica* que tanto amostazaba al Galateo, y que es una constante llamada a nuestra atención para que estudiemos las huellas que el goticismo romanizado o la romanidad gotificada han podido dejar en la vida posterior de España.

Esas huellas en la literatura son hondas y perdurables. La crítica se sintió maravillada ante la antología de Antonio Restori, que en torno a la leyenda heroica del Cid reunió composiciones de todos los géneros y de todas las épocas de la literatura española. Igualmente, sin salir de una leyenda de tipo germánico, la de los Infantes de Lara, o en torno a otra puramente goda, la del rey Rodrigo, he podido historiar todas las grandes vicisitudes de las letras hispanas en todos los tiempos.

Bien se demuestra así algo que parece paradójico: los godos, cuya literatura ignoramos totalmente, influyeron en modo persistente y profundo sobre toda la literatura española, dando vida a un género poético que no es como los demás: la epopeya que vence a la muerte, un género cuyo espíritu transmigra a fines de la Edad Media al romancero, y más tarde renace en el teatro nacional, reviviendo después en la poesía poemática, en el drama, en la novela de la época moderna.

LEYENDA DE LA CONDESA TRAIDORA

Publicado por primera vez en la revista *Humanidades*, Buenos Aires, XXI (1930), págs. 11-33. Reimpreso en *Obras de Ramón Menéndez Pidal*, tomo II, 1934.

HACE tiempo, tratar de la Edad Media en América podía parecer poco menos que una indiscreción; se pensaba que a pueblos nuevos sólo interesaba lo inmediato, lo que interesa a todos. Pero nadie seguirá creyendo eso; cada vez más, las Universidades americanas dirigen su actividad hacia la vida medieval; surgen corporaciones especiales, como la *Mediaeval Academy of America;* surgen periódicos medievistas, como *Speculum;* el Instituto de Filología de Buenos Aires trabaja regularmente sobre la Edad Media... He aquí por qué presento a los lectores de *Humanidades* una cuestión relativa a la más antigua poesía española.

El gran arcaísmo de la epopeya castellana se va aceptando ya por todos. Basta echar una ojeada a los trabajos importantes acerca de ella publicados en los dos últimos años: A. Steiger acepta los orígenes de esa poesía en la época visigótica; A. Hämel piensa que la epopeya española, de tipo más primitivo que la francesa, pudo impulsar a ésta; G. Cirot, que antes se inclinaba a buscar un origen extranjero al episodio principal de la vida poética de Fernán González, sugiere ahora que la leyenda

de este conde castellano debió servir de modelo a todas las demás europeas afines a ella.

La leyenda del conde de las manos blancas

Pero no todas las leyendas heroicas españolas daban apoyo a estas ideas. Había una, sobre todo, la del hijo de Fernán González, la de Garci Fernández, el conde de las manos blancas, que constituía para mí una excepción molesta.

Hace años, cuando la profesora norteamericana Carolina Bourland era una estudiante, le había yo encomendado el examen de esta leyenda para ver de reducirla al interés histórico de los otros temas épicos; pero el intento hubo de ser abandonado por no aparecer el interés requerido. Desde entonces, varias veces quise estudiar la misma leyenda dentro de ese aspecto realista, y siempre en vano; hallaba en ella, más que una leyenda heroica, una simple novela fabulosa; la novela es de valor singular, por cierto, mas, sin embargo, resultaba asunto estéril para el estudio de la epopeya como poesía de tema histórico y de vida tradicional. Hoy, gracias al descubrimiento de un nuevo texto, el tema de Garci Fernández ha perdido esa esterilidad, y voy a examinarlo aquí.

Estructura del relato de 1289

Leemos en la *Primera Crónica General de España,* escrita hacia 1289, que este conde Garci Fernández era gran caballero, muy apuesto, y entre sus mayores aposturas tenía las más hermosas manos que sepamos otro hombre jamás tuviese; tales que muchas veces sentía embargo por ellas y cuidaba de enguantarlas cada vez

que iba a un lugar donde estuviese mujer de su vasallo o de su amigo [1].

Y pasó una vez por Castilla, en romería a Santiago, cierto conde francés, con su hija Argentina, hermosísima muchacha que enamoró al conde Garci Fernández, y fué por éste pedida en matrimonio a sus padres. Pero después de vivir casados seis años sin tener hijos, yaciendo enfermo Garci Fernández, visitó a doña Argentina otro conde francés, viudo, que la sedujo y se la llevó a su tierra. Cuando el pobre enfermo pudo enterarse de lo ocurrido, ya los adúlteros estaban fuera de Castilla, camino de Francia.

Garci Fernández, en cuanto se vió sano, dispuso ir en romería al famoso santuario francés de Santa María de Rocamador, para lo cual dejó encargados de Castilla a dos caballeros, sus parientes, que juzgasen los pleitos y guardasen la tierra. El, sólo con su escudero, emprendió el santo camino, a pie, como si fuesen dos pobres desconocidos; y andando, andando, llegó al condado del adúltero, donde se informó que éste tenía de su difunta mujer una hermosa hija, Sancha, a la cual daba muy triste vida insoportable. Sancha soñaba hallar algún gentil caballero que la sacase de las penas que con su padre pasaba; y una sirvienta, sabedora de ese anhelo, cuando entre los pobres que comían a la puerta del castillo señorial reparó en Garci Fernández, en la apostura de sus maneras, y se fijó en aquellas manos, que más hermosas nunca viera en hombre ni en mujer, pensó que éste po-

---

[1] Las hermosas manos de prelado eran en la Edad Media tópico común descriptivo; en la *Chanson de Roland*, 2250, hablando del arzobispo Turpin, muerto: «cruisiedes ad ses blanches mains, les beles»; véase E. R. CURTIUS en la *Zeit. für rom. Philologie*, LVIII, 1937, pág. 215. Las hermosas manos del caballero parecen algo especial de la leyenda española.

día ser el noble aventurero que su ama soñaba; sonsacó al mendigo conde que él era, efectivamente, un hidalgo, y quedó sobrecogida al oírle que aún era mucho más hidalgo que el señor de aquella tierra.

El conde castellano, conducido ante doña Sancha, hincó las rodillas a manera de hombre pobre y puso su vida en manos de ella, pidiéndole secreto. En seguida le descubrió su calidad, su afrenta, su imposibilidad de volver a Castilla sin venganza y, al fin, le suplicó ayuda, prometiendo tomarla por mujer y hacerla señora de los castellanos. Doña Sancha, ansiosa por salir de la insufrible vida que padre y madrastra le daban, se entrega aquella misma noche por mujer al forastero y prepara las cosas de modo que otro día Garci Fernández degüella a los adúlteros cuando están dormidos.

Garci Fernández, llevando las dos cabezas truncas, vuelve a Castilla con su nueva mujer, reúne a todos sus vasallos en Burgos y les dice ante los sangrientos despojos de los ofensores: "Ahora soy digno de ser vuestro señor, que estoy vengado, y no antes, que vivía en deshonra." Los caballeros, reconociendo la excelente venganza de su señor, hicieron homenaje a la nueva condesa.

Garci Fernández tiene un hijo, Sancho. Pero luego, la infelicidad conyugal del conde de las manos lindas se repite. Doña Sancha, mujer de alma encruelecida por la injusticia de su padre y ya avezada al odio mortal, empieza a malquerer vehementemente a su marido. No osando, por miedo, serle infiel, codiciaba verle muerto en cualquier manera [2], pues deseaba casarse con el rey moro Almanzor [3], y maquinó prepararle la muerte en la

---

[2] *Primera Crónica General*, págs. 427-429.

[3] La *Crónica General* suprime aquí este propósito de casamiento con Almanzor (evidente, en vista de la *Crónica Najerense*) porque acep-

guerra. Era entonces la guerra tan diaria con los moros, que todos los caballeros, para estar más prontos en cualquier rebato, establaban los caballos en sus mismas cámaras, y las damas mismas cuidaban de las bestias [4]. Doña Sancha, que cuidaba el caballo de su marido, lo mantenía muy gordo con salvado, pero sin cebada; así que, cuando el conde tuvo que salir a campaña contra los moros invasores de Castilla, el caballo desfalleció en medio del combate y cayó a tierra, siendo el conde herido y preso. Este desgraciado combate fué en Piedra Salada (lugar que me es desconocido); y el conde, cautivo en poder de sus enemigos, murió a los pocos días en Medinaceli [5].

Pero con esto el ambicioso amor de doña Sancha no halló franco el camino. Necesitaba deshacerse también de su hijo Sancho, el nuevo conde, para ofrecer el señorío de Castilla a Almanzor y lograr el ansiado matrimonio. Y una noche, destemplando las hierbas venenosas de que iba a servirse, la camarera que la asistía entendió la maldad y la reveló a un escudero del conde con quien tenía trato ilícito; el escudero (sin temor al castigo por haber ultrajado con la camarera el seguro del palacio condal), descubrió su propio delito para certificar al conde

---

tó antes el relato fabuloso de la batalla de Calatañazor, según el cual Almanzor muere vencido por Garci Fernández. Por lo tanto, para la *Crónica General*, Almanzor no existe ya cuando Garci Fernández muere. La *Crónica*, pág. 454 *a* 19, en el episodio del envenenamiento, que después resumimos, dice, traduciendo al arzobispo Toledano: «La madre deste conde don Sancho, cobdiciando casar con un rey de los moros». El Toledano deja así anónimo al rey, porque admite también el relato de Calatañazor.

[4] *Primera Crónica General*, pág. 474 *b*.

[5] *Primera Crónica General*, pág. 453 *b*. El rescate del cadáver para enterrarlo en Cardeña lo toma la *Crónica* del Toledano, V°, 18°; pero ¿de quién lo toma a su vez el Toledano? Me inclino a pensar que lo toma de la leyenda que circulaba a comienzos del siglo XIII. La leyenda del siglo XII creo difería mucho en este punto, como veremos.

del increíble peligro que le amenazaba. Este escudero era natural de Espinosa y, habiendo sido perdonado después por el conde y casado con la camarera [6], fué cabeza del linaje de donde vienen los Monteros de Espinosa, que guardaron siempre el palacio de los reyes de Castilla, guarda que les fué dada por el advertimiento que el fiel escudero de don Sancho hizo a su señor.

Pues bien; cuando la condesa madre alargó la copa envenenada a don Sancho, él rogó a su madre que bebiese antes y, como ella se resistiese una y otra vez, sacó la espada, amenazándola con cortarle la cabeza si no bebía. Ella bebió y luego cayó muerta. Después, el conde Sancho, con quebranto y pesar de aquella muerte, fundó un rico monasterio en memoria de su madre, y lo llamó Oña, porque en Castilla dicen "mi oña" por mi dueña o mi señora, y así llamaban a la condesa sus vasallos.

Carácter novelesco de este relato

Esta reiterada desdicha conyugal de Garci Fernández, estos parricidios y venganzas, más que de Atridas, parecen un *cuento* versificado, como dice Milá, más bien que un *canto* épico, como dice Menéndez Pelayo. Los elementos novelescos se acumulan demasiado, complicando la trama excesivamente, hasta el punto de romper su unidad; y tanto es así que Milá y Menéndez Pelayo creían que había aquí dos narraciones independientes (una relativa a Garci Fernández y otra a don Sancho) [7],

---

[6] Sigo en esto la variante de la *Primera Crónica*, 454 *a* 29, y la *Crónica de 1344*, pues el texto principal de la *Primera Crónica* abrevia aquí demasiado.

[7] Antes de conocer la *Crónica Najerense*, en 1916, cuando escribí mi *Discurso ante la Academia de la Historia*, creía yo también en la independencia de los dos relatos.

cuando, en realidad, ambas forman un solo relato tradicional, cuya unidad estriba en la ambición de la condesa. Todo en este relato parece novela pura; no se descubren en él elementos heroicos, ni, menos aún, elementos históricos. Salvo la muerte de Garci Fernández en lucha con los musulmanes, todo lo demás es o parece fabuloso.

Empezamos porque Garci Fernández no tuvo dos mujeres, Argentina y Sancha, sino una sola, llamada Aba. Argentina es nombre jamás llevado por mujeres históricas españolas; es, en cambio, usual en la poesía novelesca francesa; por ejemplo, en Audefroi le Bâtard, poco antes de 1250, en aquella balada de la nueva estación de las Pascuas en que florece la espinera, cuando casó el conde Guido con la gallarda Argentina:

> Au novel tens pascor ke florist l'aube espine,
> esposa li cuens Guis la bien faite Argentine [8].

La condesa histórica de Castilla llevó el nombre germánico Aba (se declinaba Aba, Abane), usual en Francia y Alemania, y esta Aba figura en los diplomas desde el comienzo al fin del condado de Garci Fernández.

Resulta así manifiesto que la fuga de la condesa a Francia y su muerte allá es una fábula; fábula, también, el abandono del condado por Garci Fernández para vengarse, con todo lo demás que se sigue. Al quedar Castilla sin conde por sentirse indigno Garci Fernández, se repite la vieja y conocida leyenda de los jueces Nuño Rasura y Laín Calvo; pero, así como los nombres de estos antiguos jueces son históricos, los de los jueces nuevos de ahora, no: Gil Pérez de Barbadillo y Ferrant Pérez no aparecen en ningún diploma de la época, y hasta el nom-

---

[8] K. BARTSCH, *Romanzen und Pastourellen*, 1870, pág. 67.

bre *Gil*, por sí solo, resulta anacrónico; ningún *Ægidius* figura en los diplomas castellanos del siglo X.

Por último, aunque esto es poco importante, nótese también que el nombre del monasterio famoso, *Oña*, no conmemora a ninguna condesa castellana, sino que es nombre primitivo del lugar, anterior a la fundación del monasterio, hecha en el año 1011 [9].

En vista de todo esto, la leyenda de Garci Fernández, tan llena de novela y tan vacía de historia, era la principal excepción con que tropezaba yo en mi convencimiento relativo a la fundamental historicidad de la epopeya castellana. Era una narración novelesca, muy valiosa, ciertamente, a causa de presentarnos por primera vez el sentimiento del honor en forma muy análoga a la calderoniana [10]; pero en esa narración no se descubre apenas rastro alguno de inspiración en los sucesos reales del siglo X.

Una versión de 1243

Anterior a la *Crónica General*, no se conocía otra versión de estas aventuras sino la parcial que medio siglo antes, en 1243, dió el arzobispo de Toledo, Rodrigo Jiménez de Rada. Este refiere sólo el epílogo, el episodio del envenenamiento, lo cual contribuyó mucho a que todos considerasen ese episodio como cosa aparte y sub-

---

9 La escritura de 27 febrero 1011, en que el conde Sancho compra la villa para fundar el monasterio, usa el nombre viejo «villa Onia cum suas kasas... ipsa villa Onia»; en mis *Orígenes del español*, pág. 36.

10 Sobre este importante carácter insistí en el tomito de la Colección Austral, *De Cervantes y Lope de Vega*, 1940, pág. 169: la deshonra marital equivale a la muerte civil; la muerte del adúltero se ejecuta por cautelosa sorpresa, no en desafío; la venganza obtiene la aprobación general.

sistente por sí. Ultimamente, W. P. Shepard [11] se inclina a creer que tal envenenamiento es invención del arzobispo, hombre de vastas lecturas, que lo debió tomar del envenenamiento de Rosmunda, contado por Paulo Diácono, autor muy conocido en la Edad Media. En todo caso, piensa Shepard que, aunque el arzobispo Toledano hubiese tomado esta anécdota en la tradición oral, es difícil pueda ser considerada como resto de una tradición épica nativa. Esta opinión confirma el carácter novelesco de los relatos del siglo XIII, pero en seguida vamos a ver que hoy no podemos sostenerla.

El epílogo contado por el Toledano apenas difiere del de la *Crónica General* sino en una variante [12]: la noticia del veneno preparado la da directamente la camarera al conde, y no por intermedio del escudero. Poca variante parece, pero con ella se elimina de nuestra leyenda el origen de los Monteros de Espinosa, y podemos generalizar deduciendo que la versión conocida por el Toledano era más sencilla, menos recargada de incidentes novelescos.

Si pudiésemos remontar a otra versión anterior (que debió de existir, pues tratamos de poesía que nace junto al suceso histórico y vive en refundiciones), hallaríamos aún mayor sencillez, nos encontraríamos con menos novela y más historia.

---

[11] En *Modern Languages Notes*, Baltimore, XXIII, 1908, páginas 146-147.

[12] El Toledano no trae el detalle de la amenaza con la espada que vimos en la *Crónica General;* pero creo que lo suprime por atenuación o por brevedad. Verdad es que la *Najerense* tampoco lo trae, pero me parece necesario, como se ve en la leyenda de Rosmunda y en la canción de Donna Lombarda (NIGRA, *Canti popolari del Piemonti*, página 18).

La Condesa traidora, según un relato de hacia 1160

Y he aquí que hoy, gracias a la publicación de la *Crónica Najerense*, por G. Cirot, conocemos otra versión, anterior casi en un siglo al Toledano. Sobre ella he llamado la atención en 1923 [13], pero merece ahora un estudio más detenido.

El relato de esa *Crónica Najerense* dice así:

El rey Almanzor envió un insidioso mensajero a la mujer de Garci Fernández; por medio de él, dirigía a la dama engañosas palabras de amor y le preguntaba hábilmente si, mejor que ser simple condesa, no prefería llegar a ser reina. Halagada y seducida por tales palabras, estimando que el único estorbo para ser reina era su marido, no pensó sino en cómo podría matar a éste.

Comenzó por debilitar el caballo del conde: todas las noches le sustraía la cebada y lo alimentaba con salvado solo, para que careciese de fuerza en el momento necesario. Después, al acercarse la fiesta de la Navidad, aconsejó e indujo a su marido que ordenase a los caballeros irse a sus casas, a fin de que celebrasen la gran festividad en compañía de sus mujeres e hijos. Y, una vez dispersados los caballeros por sus tierras respectivas, la condesa al punto anunció a Almanzor lo que había hecho. Almanzor, el mismo día de Navidad, envió una selecta hueste de jinetes a robar la comarca en que Garci Fernández celebraba, en medio de la mayor devoción, la fiesta; y como el conde saliese atrevidamente a impedir el saqueo con los pocos caballeros que habían quedado a su lado, le desfalleció el caballo en medio de la

---

[13] *Revista de Filología Española*, X, pág. 337.

pelea, por lo cual fué herido, preso y llevado a Córdoba, donde murió a pocos días [14].

Entonces Almanzor devastó toda Castilla [15], destruyó sus fortalezas y llenó de terror al nuevo conde, Sancho García, hijo del difunto, el cual se vió obligado a refugiarse en el castillo de Lantarón con su madre, su hermana y todos los suyos. Mas como ni allí pudiese resistir las continuas incursiones y recios asaltos, pidió la paz, y se dice que para obtenerla entregó su hermana a Almanzor.

La condesa madre, empero, no contenta con haber muerto al marido, siempre con la esperanza de casarse con Almanzor, para saciar su ambición de reinar y para satisfacer más libremente su lujuria, pensó en matar con una pócima a su propio hijo, del cual pendía la única salvación de España toda. Dios, sin embargo, desbarató el malvado propósito de la madre: pues, cuando el conde volvía de cierta incursión, salióle al encuentro una morita esclava, que le refirió cómo sabía por acaso la preparación de la copa mortífera y le avisó que se abstuviese de beberla.

El conde entró a caballo en el palacio (ésa era entonces la costumbre), se apeó, se sentó en el escaño y sus

---

[14] *Najerense*, III° 1.° (*Bull. Hisp.* XIII, págs. 423-424). No sabemos cómo esta vieja redacción de la leyenda contaba la muerte de Garci Fernández, porque la *Najerense* deja en este punto el relato legendario para seguir una versión análoga a los *Anales Compostelanos*. Acaso el lugar de la batalla era ya Piedra Salada, como dice la redacción de 1289. En vista del final que de este relato me veo obligado a admitir, supongo aquí que el conde es llevado cautivo a Córdoba, aunque esto no lo dice la *Najerense*.

[15] La noticia anterior de que Almanzor hizo tributaria casi toda la tierra de los cristianos y destruyó el culto no es de origen poético; procede de la *Crónica Silense*, edición Santos Coco, 1921, pág. 61, líns. 14-18.

caballeros ocuparon asientos en derredor. Venía muy cansado y, según solía, pidió de beber. La madre, como para honrarle, acudió, presentándole el vaso de plata; él la invitó a beber primero, y como ella porfiase que no, obligada por la fuerza, al primer sorbo exhaló el alma.

En seguida, el conde Sancho tuvo encuentro con Almanzor; el moro volvió espaldas, y en la carrera de su fuga se reventó por medio [16]. Después de haber matado al rey Almanzor, don Sancho destruyó a Córdoba, y de allí trajo el cuerpo de su padre, el conde Garci Fernández, para enterrarlo en el monasterio de Cardeña [17].

Ausencia de los principales elementos novelescos del siglo XIII

A primera vista observamos que en este relato de hacia 1160 no existen los principales elementos novelescos apreciados en el relato de la *Crónica General*, a saber: el doble matrimonio de Garci Fernández, la ausencia de éste en Francia, la venganza del conde, los dos jueces regentes de Castilla, los Monteros de Espinosa, el monasterio de Oña, fundado en memoria de la condesa envenenada; y acerca de este último punto, es de notar que la *Crónica Najerense* conoce el hecho histórico de haber sido el conde Sancho el fundador del monasterio de Oña [18], pero no relaciona este hecho para nada con el relato poético del envenenamiento de la condesa.

---

[16] *Crónica Najerense*, II°, 86° (*Bull. Hisp.* XIII, págs. 425-426). La piedad de Dios, después de los trece años de estragos de Almanzor, no es poética; procede de la *Silense*, edic. Coco, pág. 61, líns. 18-21.

[17] *Crónica Najerense*, III°, 1.° (*Bull. Hisp.*, XIII, pág. 429); el achacar la muerte de Almanzor al conde Sancho indica que este trozo es de origen poético y complemento del párrafo 86° del libro II°.

[18] «Sepultus apud Onie monasterium quod fecerat», *Najerense*, III°, 1.°

La vida real poetizada en la leyenda de la "Najerense"

Frente a esta ausencia de elementos novelescos hacia 1160, observamos también que la parte épica se agranda y, como consecuencia, el relato refleja vivamente el estado de Castilla en los malos días de Almanzor, según veremos. Ahora bien; ¿será esto, simplemente, efecto de erudición histórica, propia de un hombre del siglo XII? ¿O será más bien efecto de un recuerdo tradicional venido del mismo siglo X? Esto segundo me parece evidente. Un hombre del siglo XII podía hallar en crónicas como la *Silense* o la de Pelayo Ovetense noticia de grandes devastaciones de Almanzor, pero siempre en ellas el caudillo moro es mirado como un enemigo, con el cual no hay más trato que el de la guerra; otra cosa no se solía, no se podía escribir en las crónicas oficiales, únicas que sepamos existiesen. Las relaciones más íntimas entre moros y cristianos, la mezcla de vida política y vida familiar que refleja la leyenda de Garci Fernández, hacia 1160, no sabemos fuese tema de relatos latinos historiales en el siglo X, ni menos en los siguientes; sabemos, en cambio, que era el tema único de los relatos épicos. Un relato épico muy anterior a 1160 tuvo que ser el que dió a la leyenda de Garci Fernández, en la *Najerense,* el alto grado de veracidad histórica que la distingue, y que vamos a examinar.

La condesa extranjera en Castilla

La mujer de Garci Fernández (por desgracia, anónima en la *Najerense*), la condesa mirada con tanta antipatía en la leyenda, parece responder bien a la histórica Aba, que, como extranjera, no fué simpática a los castellanos. Aba tenía por padres y por abuelos tres condes de Riba-

gorza, descendientes de los condes de Tolosa de Francia; y, mientras León era país muy afín a Castilla, los alejados territorios del Pirineo eran entonces bastante extraños, separados por alguna diferencia política notable. Antes del siglo XI, mientras León y Castilla mantenían una concepción estatal animada de una idea restauradora de España, por lo cual se sentían enemigos constantes de los moros, salvo en momentos de excepción, por el contrario, los países del Pirineo, salvo en momentos transitorios [19], no aspiraban sino a conservar o afirmar sus señoríos personales, allanándose fácilmente a convivir con el Islam. Esto se ve en frecuentes alianzas matrimoniales, como la de Oñega, hija de Fortún Garcés, de Pamplona, casada con el emir de Córdoba Abdállah (888-912), y como la de Sancha, hija del conde de Aragón Aznar Galíndez II, casada con el rey moro de Huesca Atauel (889-914), de quien tuvo cinco hijos, unos con nombres árabes (Abdelmélic, Ambroz, Muza) y otros con nombres aragoneses (Fortuño, Blasquita). Se ve también en los nobles españoles del valle del Ebro que renegaron, como los de Beni Casi de Zaragoza y Tudela, conservando importantes señoríos, ora dependientes de Córdoba, ora rebeldes. Por esto es probable que la condesa ribagorzana Aba fuese en Castilla muy propensa a una alianza con Almanzor o que los castellanos la creyeran demasiado inclinada a tal alianza. Aba descendía, por su abuela paterna, del mencionado conde aragonés Aznar Galíndez II, que había casado su hija con el moro de Huesca, y en seguida veremos otra princesa de Navarra que se casa con Almanzor y abraza el islamismo.

---

[19] Uno de estos momentos lo representa Sancho Garcés Abarca, 905-925, inspirado y ayudado por León. Pero ni aún Sancho el Mayor, un rey navarro tan poderoso, tuvo idea ninguna de reconquista.

Desgracia de Garci Fernández en la guerra y en la familia

Aba, por su origen pirenaico, es muy probable que disintiese de su marido, según dice el relato épico; es probable que se inclinase a pactar y transigir con los musulmanes para conjurar el peligro de los ejércitos cordobeses, que entonces mostraban mayor poder y agresividad que nunca jamás tuvieron. Por el contrario, Garci Fernández, obedeciendo a la política castellanoleonesa, combatía tenazmente, aunque con mediana fortuna, contra los victoriosísimos enemigos de siempre. Sabemos que Garci Fernández peleó lo mismo en tiempos de Gálib, el gran caudillo de la frontera de Medinaceli, que en los días siguientes de Almanzor; sabemos, por ejemplo, que el conde castellano atacaba la región de Deza, hacia Medinaceli, en 974; que era derrotado en San Esteban de Gormaz en 975; que luchaba, aliado con el rey de León, en la desdichada campaña de 981; etc.

Almanzor sitiaba una vez más a San Esteban de Gormaz en 989, cuando su hijo Abdállah, amargado por el trato que de su padre recibía, se fugó del campamento y se refugió al lado de Garci Fernández. Irritado Almanzor, arreció la guerra; tomó a Osma, tomó a Alcoba (agosto y octubre de 989) y, persistiendo en su presión, venció al fin la resistencia del castellano, quien al año siguiente se decidió a pedir la paz, resignado a entregar a Abdállah, mediante promesa de perdón por parte del padre. La promesa, empero, no fué cumplida por Almanzor, pues apenas la escolta castellana que hizo entrega del joven se retiró y quedó Abdállah en poder de los enviados de su padre, al llegar a las fronterizas orillas del Duero, recibió orden de descabalgar para recibir la muerte, y allí mismo fué degollado al caer el sol del día 8 de septiembre de 990.

Como Dozy sospecha con razón, Almanzor, poco tiempo después, se querría vengar de la protección de Abdállah por el conde castellano, incitando a su vez una rebelión de Sancho, el hijo de Garci Fernández. La rebelión estalló, efectivamente, el 7 de junio de 994.

Es para mí poco menos que seguro, atendiendo a la afirmación épica del odio de la condesa hacia Garci Fernández, que Aba estuvo de acuerdo con su hijo Sancho y con Almanzor en la rebelión contra el conde; recordemos el caso de otra princesa pirenaica, la reina Jimena de León, cuando promovió la rebelión de su hijo García contra su marido, Alfonso III el Magno, hasta hacer a éste abdicar el trono. Jimena fué mirada por los leoneses como reina extraña, "de las Galias", que se empeñaba en introducir en León malos usos políticos. Aba sabemos que fué muy mal mirada por los castellanos, acusada de la muerte del marido.

Garci Fernández se encontró abandonado de la mayor parte de sus caballeros, efecto de la discordia civil, según la historia [20]; la epopeya novelizó este hecho, suponiendo el traidor consejo dado por la condesa para licenciar a los caballeros en la Navidad. A los pocos días de estallar la rebelión, a mediados del mismo junio de 994, los musulmanes ocupaban a Clunia y San Esteban de Gormaz. Avila, que entonces empezaba a poblarse, fué destruída.

Garci Fernández, con los pocos caballeros que tenía, salió al enemigo en la disputada frontera del Duero, cerca de Osma, entre Alcozar y Langa; pero, rodeado de muy superior número, cayó herido de lanza y fué preso (25 mayo 995). Llevado cautivo a Córdoba, murió allí el 29 de julio, recibiendo cristiana sepultura en la iglesia

---

20 Así dice el Toledano, V°, 18°, contando la rebelión de Sancho según fuente histórica.

mozárabe de los Tres Santos, de donde después fué trasladado a Cardeña [21]. Bien se comprende por qué los relatos populares dijeron que Garci Fernández murió "a culpa de la condesa" (*Primera Crónica*, 453 *b* 29, variante).

Situación angustiosa de Castilla

El nuevo conde, Sancho García, no tuvo paz con los cordobeses. Almanzor le derrotó en el año 1000 en Cervera, e hizo contra Castilla la última campaña en 1002, en que enfermó de muerte. La leyenda presenta a Sancho acosado por los ejércitos moros, refugiado en una fortaleza del Norte, en Lantarón, y luego obligado a entregar su hermana a Almanzor para lograr la paz. Castilla, en realidad, se hallaba entonces disminuída y desorganizada: el conde era desobedecido. Sabemos, por ejemplo, que, a causa de haber los moros tomado a Gormaz, San Esteban y Osma, los infanzones de Espeja, que cumplían en esos castillos el servicio de anúteba (o de levas para las huestes), recibieron orden de prestar igual servicio en otros castillos más retirados y no quisieron, por lo cual sufrieron pena de confiscación [22].

Mujeres y política para Almanzor

Si bien el conde Sancho pagó un tiempo tributo a Córdoba [23], el hecho de haber entregado su hermana a

---

[21] Todas estas circunstancias de la muerte de Garci Fernández están en la *Najerense*, tomadas de los *Anales Compostelanos* o de otros semejantes, como el *Cronicón Burgense*. Estos ponen la prisión del conde el día VIII Kal. Januarii (25 dic.), añadiendo que murió a los cinco días. Mientras los *Anales Complutenses* y los *Toledanos* dicen que el conde murió el lunes 29 de julio (fecha irreprochable, por coincidir bien el día de la semana con el del mes).

[22] *Orígenes del español*, pág. 40.

[23] Así afirma Dozy, *Histoire des Musulmans*.

Almanzor no consta en ningún documento histórico. No obstante, nada hallo más dentro de los hábitos políticos implantados por el famoso caudillo.

Una de las características más distintivas de Almanzor creo ha de ser la de haberse servido en su carrera siempre de las mujeres: primero, acercándose a las señoras influyentes, como cualquier otro vulgar ambicioso, y después, en modo más particular, para sus fines políticos. En los comienzos se encumbró buscando el favor dentro del harén del califa Alháken II, con asiduas finezas, con arriesgada audacia, y ganándose, por medio de fabulosos obsequios, el apasionado amor de la sultana favorita, la vascongada Aurora. El viejo califa cándidamente asombrado, decía a uno de sus íntimos: "No sé con qué habilidad este joven se capta el corazón de todas mis mujeres; ellas no aprecian mis regalos, no gustan sino de los que él les ofrece; ¿es un servidor inteligente o un mágico hechicero?" [24]. Y la magia del inteligente servidor dió mucho que hablar a los cordobeses. Después, respecto de los reyes enemigos, descubrimos que también Almanzor utilizó las damas cristianas, pero en otro modo más singular. Sabemos que en 980, viendo cómo Almanzor llegaba victorioso hasta muy adentro de Castilla, salió al encuentro de él el rey de Navarra, Sancho Garcés, y le hizo ofrenda de su hija; Almanzor la aceptó gustoso, la tomó por mujer y ella islamizó "con islamismo excelente", siendo entre las mujeres del ministro de las mejores en religión y en hermosura [25]. Este hecho por sí

---

[24] BEN ADHARÍ, traduct. Fagnan, t. II, pág. 417.

[25] «Fué madre de un hijo, Abderahman, a quien llamaron Sanchol, diminutivo de Sancho, nombre de su abuelo materno.» BEN ALJATIB, ms. de la Academia de la Historia, árabe 37, fol. 170 *v*; en el folio 173 cuenta que en el año 992 el mismo rey Sancho, vencido por Almanzor, pidió licencia para presentarse en Córdoba, y cuando llegó allá, fué recibido por su nieto Sanchol. En 980 y en 992 no había más sobe-

sólo es muy significativo, pues cuando el rey de Navarra se decide a hacer tan singular regalo, no iniciaría, probablemente, una costumbre. Pero luego hallamos otro caso semejante, de que nos da noticia Ben Jaldún: en 993, el rey Vermudo II de León, acosado por las incursiones de Almanzor, despojado de gran parte de su reino, envió su hija Teresa al caudillo musulmán, el cual la recibió por esclava y después la emancipó para casarse con ella [26]. Por el modo de expresarse Ben Jaldún vemos que esta entrega de una princesa era humillación más que alianza; como humillación la recordaba también el rey de Badajoz cuando, hacia 1079, se insolentaba con el tataranieto de Vermudo II, Alfonso VI, y le decía: "Ayer no más tu abuelo pagaba tributo a Almanzor y le envió su hija como regalo, junto con los presentes que cada año le remitía" [27]. Notemos, empero, aunque sea incidentalmente, una diferencia entre estos dos hechos análogos: mientras la princesa navarra islamizó de todo corazón, la infanta leonesa conservó su cristianismo, pues, según la ley musulmana, el marido no tenía derecho a exigir la conversión de su mujer [28]; aún más: Teresa, al morir Almanzor, volvió a León, donde tomó el hábito monacal en el convento dedicado a San Pelayo, el muchacho mártir, cuyos lugares de pasión, en Córdoba, ella había venerado. Bien vemos aquí confirmado el distinto espíritu políticorreligioso que animaba a la nobleza del Cantábri-

---

rano cristiano llamado Sancho sino el de Navarra; no caben, pues, las dudas que DOZY (*Rech.*, I, pág. 191) formula en vista de otro pasaje menos explícito del mismo BEN ALJATIB.

[26] BEN JALDÚN, edición de Bulac, t. IV, pág. 181, y DOZY, *Rech.*, t. I, págs. 101 y 184.

[27] En DOZY, *Rech.*, 1.ª edic., 1849, pág. 187.

[28] CODERA, en el *Boletín de la Academia de la Historia*, t. LII, 1908, pág. 535.

co y a la del Pirineo, según dijimos; bien vemos, además, que si la entrega hecha por el rey de Navarra no disonaba mucho de las habituales ideas de la nobleza pirenaica, la entrega hecha por el rey de León violentaba demasiado los sentimientos de la región cantábrica, hasta el punto de haber surgido en seguida la leyenda, recogida por Pelayo Ovetense, suponiendo que el ángel del Señor había herido al marido de Teresa por no respetar la abstención que ésta le imponía.

A la luz de estos dos casos, el menos y el más repugnante a las costumbres del Norte, vemos también cómo Almanzor, que para quebrantar la fe de los cristianos se proponía por principal objetivo de sus campañas el ultraje de los más venerados santuarios, desde San Cugat del Vallés, San Millán y Sahagún hasta Santiago, se proponía también, para debilitar la fuerza moral de los reinos enemigos, hollar el honor de los reyes mediante esta entrega de princesas, las cuales, a la vez que satisfacían el orgullo personal y la sensualidad del invencible caudillo, servían como rehenes, aunque es verdad que no impidieron se renovase la guerra entre Almanzor y sus suegros por fuerza, Sancho de Navarra y Vermudo de León.

Por todo esto comprenderemos ahora la esencial veracidad manifestada por nuestra redacción más vieja de la leyenda de la condesa traidora, cuando dice que el conde Sancho entregó a su hermana a Almanzor, y cuando supone que la condesa desea asimismo ser recibida como mujer por el moro. La leyenda está en todo esto muy dentro de la realidad del momento histórico de los años hacia 995, en que muere Garci Fernández; nada hay en ella aún de la deforme exageración con que la singular forma de paz impuesta por Almanzor reaparece en otra leyenda tardía, la del tributo de las cien doncellas, le-

yenda que, apuntando tan sólo en el siglo XIII, no alcanzó una elaboración épica hasta más tarde [29].

Muerte de Almanzor

También en la leyenda vieja de la condesa traidora es semihistórica la muerte de Almanzor huyendo del conde Sancho.

Almanzor hizo la última expedición de su vida dirigiéndose, a través de Castilla, hasta San Millán; fué una expedición victoriosa, como todas, pero tuvo que retirarse por sentirse muy enfermo. Se hacía llevar en litera, a hombros de negros, e iba agobiado por crueles dolores; en cuanto repasó la frontera y llegó a Medinaceli, primera plaza de armas musulmana, murió, el 10 de agosto de 1002.

Por débil que hubiese sido la resistencia opuesta por el conde Sancho a esta invasión, es de suponer que los caballeros castellanos molestasen esa retirada de un ejército cuyo caudillo iba moribundo, y bien podemos creer que nuestra leyenda, al referir que Almanzor perece huyendo del conde Sancho, retiene un eco de la realidad histórica.

A la epopeya condal castellana, inmediata a los sucesos del siglo X, le bastaba esta victoria (primaria idealización de un hecho real insignificante) como vindicta del Cielo contra las afrentas de Almanzor. Pero no bastaba eso a la tradición leonesa acogida por el Tudense, la cual, más tarde, pasados ya dos siglos de los sucesos, supuso que la muerte del caudillo musulmán había sido

---

[29] Nótese que, según el *Poema de Fernán González*, 104, el tributo de las «cient, donzellas fermosas» se paga a Almanzor. Según Berceo, *San Millán*, 370, el tributo de «60 dueñas» se paga a Abderramán, que es Abderrahman III. Luego se supuso impuesto en época más antigua que la de Almanzor y Abderrahman.

consecuencia de una gran batalla en Calatañazor, batalla ocurrida al retirarse los moros de profanar el santuario de Santiago (es decir, en 997, en tanto que Almanzor muere cinco años después) y ganada por todos los cristianos coligados: el rey de León, el de Navarra y el conde de Castilla; este conde se dice, disparatadamente, ser Garci Fernández, muerto hacía años. En fin, la gran batalla de Calatañazor es un completo anacronismo, mientras la sencilla victoria del conde Sancho puede pasar por uno de tantos recuerdos de la realidad conservados con ligera exageración por la epopeya castellana.

Ficciones novelescas

Hasta ahora hemos examinado en la epopeya trágica de la condesa traidora cómo la vida real del siglo X fué comprendida por la imaginación de tiempos inmediatos. Pero es que, además, esa imaginación estaba moldeada por ficciones puramente novelescas mucho más antiguas, y en esos moldes se vació la leyenda histórica.

A pesar de ser tan breve la narración de la *Najerense*, y a pesar de atender, por ser cronística, a los elementos más históricos, se descubren en ella varias ficciones puramente novelescas.

Una de ellas es la gordura fofa del caballo mantenido con salvado, tema, sin duda, folklórico, aunque no recuerdo cuentos populares en que algo semejante aparezca.

Otra es el consejo de licenciar a sus caballeros, dado por la condesa a su marido a fin de perderle. Es la manifestación más vieja que conozco de este tema del desarme por consejo malévolo, tema que a comienzos del siglo XIII formaba parte de la leyenda de Witiza y de Rodrigo. Witiza destruye los muros de las ciudades de España por

consejo de Julián [30]; Rodrigo, también por consejo de Julián, envía las armas y los caballos fuera de España, según el Tudense, o deja de dar soldada tanto a caballeros como a peones y manda destruir todas las armas, según el poema de Fernán González o la leyenda latina de San Nicolás de Ledesma [31]. El consejo malévolo, aunque no referente al desarme, se halla también en otras leyendas extranjeras: una, más antigua que la nuestra, es la del rey Childerico, tal como aparece en Fredegario (m. h. 660) y en los *Gesta Regum Francorum;* otra, del siglo XIII, es la del rey Ermanrico, contada en la compilación noruega *Thidreks Saga* y en varios textos alemanes [32].

El envenenamiento

El envenenamiento es también ficción novelística. Cierto que entonces el parricidio se cometía a menudo en los palacios: Sancha, hermana de la famosa reina Toda, de Navarra, es muerta por su propio hijo García Jiménez, y en la familia condal de Barcelona se producen el matricidio de Pedro Ramón y el fratricidio de Berenguer II. No sabemos si un crimen semejante ocurrió en el palacio de Burgos, pero sí podemos afirmar que las circunstancias con que la leyenda de la condesa traidora refiere el envenenamiento pertenecen más a la novelística que a la realidad, y ellas nos ponen en camino de mejor comprender el valor de la leyenda en conjunto.

Ya se ha observado que el envenenamiento de la condesa es muy análogo al de Rosmunda; pero añadiré que no sólo el envenenamiento tiene analogía, como ha no-

---

[30] Tudense, explanado en mi libro *El rey Rodrigo en la literatura,* 1925, págs. 22-23.

[31] *El rey Rodrigo,* págs. 41-49.

[32] *El rey Rodrigo,* págs. 52-53.

tado Shepard; la tiene también, en general, el tipo de mujer que ambas leyendas presentan.

Rosmunda odia a su marido Alboino, rey de los lombardos, y quiere hacerle morir; para ello escoge como cómplice a un escudero de la corte, llamado Helmichis, a quien se entrega sin ser reconocida por él; pero al desprenderse de sus brazos se descubre para declararle el propósito de matar al rey; Helmichis resiste, mas al fin, hallándose comprometido en el adulterio, accede al asesinato, así que a los pocos días Alboino caía muerto bajo los golpes de los dos amantes. Helmichis aspira a apoderarse del reino, pero, como los lombardos intentan matarle, huye con Rosmunda a Ravena, llevándose el tesoro real. Allí la ambiciosa mujer se siente lanzada a un nuevo crimen; el prefecto de Ravena, Longino, la requiere de amores; la invita para que se deshaga de Helmichis, y Rosmunda, codiciando ser señora de los raveneses, accede. Un día que Helmichis salía del baño, Rosmunda le sirvió, como bebida reparadora, una copa envenenada. Helmichis, al beber, sintió que había bebido la muerte y apartando la copa de sus labios, la tiende a la reina: "¡Bebe tú también conmigo!" Pero, como ella se excusase, desenvainando él la espada, la obligó; y así, por juicio de Dios omnipotente, los dos malvados perecieron juntos.

La histórica reina Rosmunda murió en Ravena el año 573; el relato que acabamos de exponer lo hacen, más de doscientos años después, el lombardo Paulo Diácono, que escribía a fines del siglo VIII, y Agnello de Ravena, que escribía hacia 834; éste no copia a su predecesor, pero difiere poco de él, remonta a una misma tradición [33].

---

[33] P. DIACONUS, *De gestis Longobardorum*, II; AGNELLUS, *Liber pontificalis*; en MURATORI, *Rerum italicarum scriptores*, I y II.

Bien parece que Rosmunda y la condesa de Castilla son la misma mujer, de voluntad horrendamente enérgica, que no retrocede ante uno y otro crimen, y que, al fin, llevada de su ambición de reinar, muere mediante el veneno que ella misma ha preparado, obligada a beberlo bajo la amenaza de la espada. Pero ¿concluiremos por esto que la leyenda lombarda fuese imitada en la leyenda castellana? Las diferencias entre una y otra, aunque pequeñas, son, sin embargo, bastantes; y las mayores de tales diferencias desaparecen en otra manifestación del mismo tipo femenino muy anterior en fecha. Este tipo es el de Cleopatra, reina de Siria, muerta el año 120 antes de Cristo, y cuyas maldades nos refieren un par de centurias después dos historiadores del siglo II, a saber: el alejandrino Apiano y el romano Justino, abreviador del perdido texto de Pompeyo Trogo [34].

Según Apiano, la reina de Siria, Cleopatra, celosa de Rodoguna, tiende asechanzas a su marido, Demetrio Nicator, y le mata. En qué consistieron esas asechanzas nos lo declara Justino, quien más extensamente cuenta estas cosas. Según Justino, Demetrio, abandonado por Cleopatra y por sus hijos, huye con pocos siervos y es muerto al desembocar en Tiro. Luego Cleopatra mata a su hijo Seleuco porque sin consentimiento de ella se había ceñido la corona y hace rey a su otro hijo, Grypo, para que fuese rey sólo de nombre reservándose ella todo el poder. Pero este Grypo, después de asegurarse el reino y de vencer a los enemigos exteriores, se vió también perseguido por las insidias de su madre, pues Cleopatra, en su ansia de dominación, no contenta de haber entregado a Demetrio a la muerte y de haber matado a un hijo, celosa de las victorias del otro, una vez que éste

---

[34] APPIANUS, *De rebus Syriacis*, LXIX; M. JUNIANUS JUSTINUS, *Epitoma Historiarum Pompei Trogi*, XXXIX, 1 y 2.

venía de un ejercicio militar, le alargó una copa envenenada. Grypo había recibido ya denuncia de la insidia y, como compitiendo en cariño con su madre, la mandó beber primero; la instó al negarse ella y, por último, descubriendo al denunciador, la acusa manifestando que no hay para su maldad otro remedio que beber lo que ofrecía al hijo; y así, la reina pagó su crimen, muriendo por el veneno que ella había preparado.

Esta historia legendaria es la más parecida a la de la condesa de Castilla. Los crímenes de Rosmunda son contra dos maridos sucesivos; los crímenes de la condesa y los de Cleopatra son contra marido e hijo. Rosmunda, en su primer crimen, asesina a su marido; la condesa y Cleopatra le tienden asechanzas solamente. El segundo crimen de Rosmunda, el envenenamiento, se prepara contra un marido tan culpable como ella, el cual, por tanto, debe perecer con ella para satisfacer la justicia divina, en su primer crimen, asesina a su marido; la condesa y Cleopatra va dirigido contra un hijo inocente que debe salvarse, y por eso ni Grypo, ni el conde Sancho, beben el brebaje que les tiende la madre. Helmichis, después de beber, conoce que ha injerido un veneno; Grypo y el conde Sancho, antes de beber, son advertidos del peligro por una denuncia [35]. Rosmunda alarga la copa envenenada al marido cuando sale del baño; Cleopatra y la condesa ofrecen el veneno al hijo cuando éste vuelve de ejercitar las armas. En suma, la leyenda castellana, más moderna, se relaciona con la leyenda oriental mucho más íntimamente que con la leyenda lombarda, que, cro-

---

35 En la canción piamontesa de Donna Lombarda, el marido inocente, que tampoco bebe el veneno, es advertido del peligro, no por una denuncia, sino por el aspecto turbio del vino o, en ciertas variantes, por el prodigioso aviso del niño infante. (NIGRA, pág. 21; DONCIEUX, *Romancero de la France*, pág. 183.)

nológicamente, ocupa el lugar intermedio entre aquélla y ésta.

No sería difícil admitir que la historia de Cleopatra, reina de Siria, hubiese influído directamente en la de Aba, condesa castellana, pues, al fin y al cabo, Justino era bastante conocido en la Edad Media; en la primera mitad del siglo XIII lo cita, bajo el nombre de Pompeyo Trogo, el arzobispo de Toledo, como autor consultado, y lo reputa en gran estima por ser diligente narrador de las cosas de Oriente (*Pompeius Trogus qui fuit historiarum orientalium sollicitus supputator);* poco después, la *Crónica General* aprovecha también a Justino para la historia de Dido. Pero la ciencia del eruditísimo arzobispo y de los doctos colaboradores del Rey Sabio no nos autoriza mucho para suponer que los clérigos o los juglares de siglos anteriores fuesen a inspirarse en Justino cuando construían la historia anecdótica de los condes castellanos. Más natural, acaso, es suponer una relación indirecta que una el tipo de Cleopatra con el de Aba muy en particular y con el de Rosmunda menos íntimamente. Me inclina, además, a considerar indirecta la relación que existe entre Cleopatra y Aba el encontrar algún pormenor en que Aba está más próxima a Rosmunda, como es el intentar el envenenamiento para facilitar un nuevo matrimonio y en verse obligada a beber el veneno bajo la amenaza de la espada, aunque esta última coincidencia pudiera ser casual y no significativa.

Este puede ser el interés mayor que la leyenda de la condesa traidora encierre para la historia de la cultura, suscitando el problema de esa relación, hoy difícil de comprender, entre la tradición oriental clásica y la tradición bárbara de Lombardía y de Castilla.

Conclusión

En suma: la condesa traidora de hacia 1160, que da un falso consejo de desarme a Garci Fernández y que, después de deshacerse de su marido, para reinar sola, prepara a su hijo un veneno que ella al fin tiene que beber, es un tipo imaginario, en el cual se unen las tradiciones castellanas con las clásicas por caminos difíciles de precisar.

Por el contrario, la misma condesa, nada afecta a su marido, ansiosa de poder en Burgos, deseosa del apoyo de Córdoba, enamorada de la terrible gloria de Almanzor, es un tipo tomado de la realidad española, de la vida señorial tal como ésta se vivía por los años de 995. La leyenda simbolizaba la oposición entre las ideas políticas relajadas que una princesa pirenaica quiso implantar en Castilla y el alto sentido nacional, la constancia defensiva de los condes castellanos. En aquellos días aciagos, el conde Sancho es presentado como la tabla de salvación de España entera: *ex quo solo salus totius pendebat Hispaniae.*

He aquí cómo la leyenda, que en su versión del siglo XIII se mostraba del todo novelesca, resulta en el siglo XII una leyenda que corresponde muy satisfactoriamente al realismo histórico de la vieja epopeya española. Y pues tengo por seguro que esta leyenda existía ya en el siglo XI, podemos afirmar que entonces los elementos ficticios eran menos; acaso la analogía de la historia de Aba con la de Cleopatra de Siria no se había establecido aún; Aba no sería aún envenenadora de su hijo; los elementos históricos predominarían mucho más en la leyenda.

EL ROMANCERO

JUNTAMENTE *con la poesía épica extensa, el romancero fué otro tema que primeramente retuvo mucho mi atención, porque la relación que entre sí tienen ambos géneros literarios está llena de misterio, suscitando problemas que los críticos enfocan en formas muy opuestas, y discuten muy apasionadamente, como que esos problemas atañen al carácter y a la esencia de las producciones medievales más vivas, más influyentes en la literatura posterior, y tocan a la esencia misma de la creación poética ya colectiva, ya individual.*

Una serie de artículos que sobre estas cuestiones publiqué en la Revista de Filología Española, *durante los años 1915 y 1916, titulados* Poesía popular y romancero, *interesaron al ilustre germanista de la Universidad de Oxford, William Paton Ker, a quien yo no conocía, siendo ellos causa de que entrásemos en relación, y después, con ocasión de mi doctorado en la solemne* encaenia *oxfordiana de 1922, él me hizo ocupar su cátedra para explicar mis puntos de vista tradicionalistas. Este es el origen de mi conferencia sobre* Poesía popular y poesía tradicional, *que aquí se reimprime.*

Pero el romancero, a la vez que por su excepcional aspecto científico y literario, me atrajo siempre como poesía de una vitalidad prodigiosa, mantenida durante más de seis siglos como poesía viviente, poesía popularísima, muy cantada en los dos pueblos español y portugués. Esto fué el romance tradicional en los siglos XIV al XVII entre todas las clases sociales, y esto siguió siendo después hasta hoy en España, en Portugal y en América, entre el pueblo menos letrado. Desde mi niñez, tuve yo delante el ejemplo de Asturias, donde el canto de los viejos romances, más que en ninguna otra región, sirve todavía para la danza y para los recreos en común, en las reuniones vecinales, en las fiestas lugareñas, en las romerías religiosas; de ahí arranca

mi temprano interés por el estudio de esta poesía y de ahí mi deseo de revitalizarla entre las clases más letradas que la han olvidado casi por completo. Con este fin escribí la Flor nueva de romances viejos, *haciendo en su Proemio historia abreviada de ese género literario y dando el texto de los romances que más me agradan. No doy de cada uno la versión más autorizada en los libros. Se trata de una poesía viviente, que el que la recita no la repite como algo de autor ajeno, algo inmutable, sino como algo que es de todos, algo que él siente como suyo variándolo y acomodándolo a su sentir del momento; es poesía que vive en las variantes que en ella imprime cada recitador con su propia afectividad. Entonces, si hoy el recitador popular, que ha aprendido un romance de oírlo en diferentes versiones en su pueblo, lo rehace poco o mucho, según su memoria le dicta y según su propio gusto le incita, también yo me creo autorizado a rehacer levemente el texto, puesto que he oído y leído más versiones que nadie y estoy compenetrado, como el que más, con el gusto tradicional. Y que no he hecho mal en injerirme así en el curso de la tradición moderna de los romances, lo prueba el que algunas de mis versiones han entrado en la corriente popular: al estudiar la vida de un romance en multitud de versiones orales, recogidas hoy de boca del pueblo, más de una vez me sorprendió el caso de hallar una versión que derivaba de la publicada en la* Flor nueva, *sorpresa que me causaba gran contrariedad, pues allí veía roto el hilo de la vieja tradición popular, que es la que se busca en el estudio filológico, pero también en ello recibía, por otra parte, cierta satisfacción, al ver cómo un cultivo literario del romancero podrá dar nueva vida a la tradición popular.*

POESIA POPULAR Y POESIA TRADICIONAL EN LA LITERATURA ESPAÑOLA [1]

El honor que me hace la invitación del profesor Ker para dirigiros la palabra desde esta cátedra de poesía, no lo atribuyo, claro es, a mi propio valer, sino al interés creciente que el español excita en el mundo, y ahora especialmente en el mundo anglosajón. No ya en los Estados Unidos, que con pueblos de habla española comparten un continente, sino entre vosotros, cada día aumenta el número de los que sienten el deseo expuesto por Cervantes en boca de la reina de Inglaterra: "habladme en español, que yo le entiendo bien y gustaré de ello".

Y pues de ello gustáis y he de hablaros en español, no puedo menos de recordar que el profesor Ker, en un sugestivo ensayo, manifestaba hace años su deseo de que yo expusiera ante un público inglés algo del fruto logrado en mis exploraciones acerca de las baladas, tanto en el suelo peninsular como en el continente americano. "Those explorations —decía— like Walter Scott's raids in Liddesdale, are part of the Humanities" [2]. Pero no sé cómo responder ahora a esta comparación y a este interés;

---

[1] Conferencia leída en All Souls College, de la Universidad de Oxford, el 26 de junio de 1922.

[2] *Spanish and English Ballads. A paper read to the Anglo-Spanish Society in King's College, London, June 14, 1918 by W. P. Ker.*

acaso relacionando mis resultados con uno de los aspectos de utilidad cultural que puede ofrecer el estudio de la literatura española. Esta, como ninguna otra, puede esclarecer, según creo, el problema de la poesía popular y de la epopeya, que hoy está tan discutido, y alguna indicación acerca de tales cuestiones, hecha ahora en esta cátedra, estimaréis que, si no tiene otro mérito, tendrá el de la oportunidad. El profesor Ker, que ocupa e ilustra esta cátedra, es precisamente maestro y guía en la renovación del concepto de la epopeya, pues nos la hace comprender, no como un producto espontáneo e inculto, sino como fruto de ambiciones literarias. Yo, abundando en esta idea, la extenderé a otras producciones también tenidas por incultas, pues creo que muchas producciones de la antes llamada simplemente poesía popular florecen por efecto de una moda cortesana o culta, aunque esto pueda sonar a paradoja.

* * *

Para esclarecer el concepto de la poesía popular se acudió desde antiguo a la literatura española. Ya en la primera mitad del siglo XVIII, el helenista escocés Blackwell, estudiando a Homero, indicaba los antiguos romances españoles como muestra de la verdadera poesía popular, y luego, cuando la gran revolución romántica sobrevino, el romancero se presentó a los poetas y a los filósofos como una aparición reveladora para comprender mejor la íntima naturaleza de la más excelsa poesía que entonces preocupaba a los espíritus románticos: la epopeya.

Primero Herder, en 1778, publicaba sus *Volkslieder*, incluyendo en esta colección bastantes romances españoles, y viendo en estos cantos populares de tantas literaturas "la voz viviente de los pueblos o de la Huma-

nidad misma". Poco después Jacobo Grimm definía la epopeya como producción de todo un pueblo, no de un poeta determinado, la cual, lo mismo que la religión y el lenguaje, tiene un origen sobrenatural, divino, misterioso; poesía otorgada por Dios, como un privilegio, al pueblo elegido por más noble y digno, a la raza aria. Entonces (1815) Grimm veía, cual restos venerables de esa poesía primitiva, ya extinguida, los romances viejos españoles recogidos por la imprenta en el siglo XVI y los que aún modernamente canta el pueblo de España, y que un viajero aficionado a la literatura española ofrecía entregar a Grimm.

Recuérdese que los románticos, especialmente después de los estudios de Lachmann sobre los *Nibelungos* y la *Ilíada,* creían que los grandes poemas heroicos se habían formado de cantos menores preexistentes, o sea de fragmentos poéticos semejantes a los romances españoles. Quien más precisa hizo esta comparación fué Fauriel, el cual, en su curso de la Sorbona, los años 1830-31, explicaba cómo la epopeya era propia tan sólo de seis pueblos arios: el pueblo indio, el griego, el persa, el celta, el germano y el galo-románico, entre los cuales los cantos breves del pueblo habían precedido, como gérmenes de los grandes poemas, y esta doctrina apoyábala Fauriel con el precioso ejemplo de la poesía española y de la céltica, ya que por feliz casualidad se nos conservaban a la vez los romances españoles junto al poema del Cid de ellos salido, y los cantos caledonios al lado de los poemas ossiánicos.

Así se hizo vulgar y corriente la alusión a la literatura española cuando se hablaba de poesía popular y del origen de los poemas extensos: ahí estaba el poema del Cid, inspirado en romances preexistentes. Aunque, a decir verdad, los más conocedores de la literatura española, cuando abandonaban la comparación vaga y querían pre-

cisar en qué romances se inspiraba el poema del Cid, no los encontraban por ninguna parte y tenían que salvar su fe romántica suponiendo que se habían perdido esos romances primitivos y que los romances recogidos en el siglo XVI eran de una segunda y muy tardía generación. En España, Tapia (1840) y Durán (1849) no podían pensar de otro modo; tan fuerte era el crédito de la teoría fundada por Herder, Grimm y Lachmann.

Pero la misma literatura española, tan invocada como ejemplo, tenía que traer la ruina de esa teoría. Hemos visto que los románticos, cuando quisieron pasar de un ejemplo invocado vagamente al estudio detenido de los textos españoles, habían tropezado con la gran dificultad de que el ejemplo de la literatura española resultaba vano para apoyar la teoría de la epopeya inspirada misteriosamente al pueblo en forma primaria de cantos breves; pero la fe era inquebrantable; y si la literatura española no aclaraba la teoría, habría de ser la teoría la que aclarase el desarrollo de la literatura española, y de ahí esa suposición de unos romances primitivos hipotéticos. Pero bastaba tener la cabeza libre de la preocupación romántica, para que el proceso histórico de la poesía española apareciese en clara oposición a la teoría de Lachmann y de Fauriel. Un hispanoamericano, Andrés Bello, pensaba ya en 1843 que casi todos los romances españoles recogidos en el Cancionero de Amberes a mediados del siglo XVI, no son sino fragmentos de algún poema viejo que solían cantar los juglares. Pero esta manera de ver, expuesta en un periódico de Chile y sin ánimo polémico, no fué conocida en Europa, y pasaron años hasta que Milá, en 1853, de un modo tímido y vacilante, y en 1874, de un modo decidido y admirablemente documentado para la lucha, combatió en todos sus frentes la arraigada preocupación romántica. La epopeya, en primer lu-

gar, lejos de ser poesía nacida en el pueblo, era, según Milá, poesía compuesta para la clase aristocrática y caballeresca, era poesía ilustre, de casta jerárquica, sin que por serlo dejase de interesar al pueblo también; en segundo lugar, nada de misterio hay en el origen de los poemas extensos o de los romances breves, pues no son obra del pueblo, sino de un individuo que se siente capaz de poetizar para sus oyentes; en tercer término, Milá desarrolla la idea de que los romances breves, lejos de ser el germen de los poemas extensos, derivan de éstos, y fundamenta su opinión haciendo un estudio metódico y seguido de todos los romances principales, estudio que hasta entonces nadie había emprendido. El científico estudio de Milá representa el fin de la opinión romántica. Diez años después, en 1884, el profesor de Florencia Pío Rajna, a quien saludamos estos días en su jubilación académica septuagenal, se apoyaba sólidamente en las conclusiones de Milá para esclarecer con luz antirromántica los orígenes de la epopeya francesa; y la idea del origen aristocrático de la epopeya se abría camino por todas partes: Benedicto Niese en Alemania, en 1882, sienta que en Homero no es el pueblo quien canta, sino un cantor culto y técnico, y ni siquiera canta para el pueblo, sino para las cortes de los reyes. Al mismo tiempo ganaba terreno la opinión adversa a la antigua manera de ver los poemas como un agregado de cantos breves, y Andrew Lang (1893) propugnaba decididamente la unidad de la concepción homérica, y Homero, muerto hacía tantos años en el mundo de la crítica, resucitaba de nuevo, uno e indivisible autor de la *Ilíada* y la *Odisea*, poeta de la corte de los príncipes, no poeta espontáneo de la naturaleza y del pueblo.

La misma reacción antirromántica se observa respecto a las canciones breves populares. Grundtvig y Olrik, en

Dinamarca, afirmaban que las *viser* escandinavas, lejos de haber nacido entre el pueblo y de haber subido después a los castillos de los señores, según creía antes Petersen, habían sido escritas para la clase noble, cuyas costumbres reflejaban. Gaston Paris, cambiando bastante de su antigua manera de pensar, creía necesario advertir, en 1889, que las canciones populares no eran obras impersonales, ni pertenecían a las clases bajas, a los aldeanos que las conservaban, pero que no las habían creado; y luego el docto editor francés de canciones populares G. Doncieux se esforzaba por asentar, en 1893, que todo canto popular tiene siempre un origen muy concreto, tiene una fecha, un autor y una patria bien determinados. Esta reacción positivista pone un empeño excesivo en afirmar cosa tan evidente, que aun en los más antiguos románticos es difícil hallar contradicha. L. Erhardt, en 1894, podía repetir la fórmula panteísta: "el poeta es la boca de la Colectividad, y ésta es la que poetiza", y al mismo tiempo podía asegurar con razón que él no representa la poesía popular como algo de origen impenetrable; Durán, en términos más positivos, afirmaba la personalidad y el carácter del poeta popular: era éste, como los demás poetas, hombre de organización privilegiada, y sólo era popular en cuanto pertenecía por su cultura al pueblo y personificaba en sí propio al pueblo. No obstante, los arrastrados más a ciegas por la reacción se esfuerzan bravamente en combatir un enemigo imaginario, exponiendo cuán risible es suponer un pueblo delirando en masa para inventar un romance.

Más nos interesan otras afirmaciones pertinentes sobre materia realmente controvertible. La poesía popular, dicen, es obra de un poeta como cualquiera otra poesía escrita por el poeta más culto. Las canciones populares, explica un crítico musical francés (Jules Combarieu), "son

simplemente obras que han venido a ser anónimas; el pueblo, como colectividad, es, sobre todo desde el punto de vista musical, un mero agente de deformación". En fin, es opinión muy recibida que no existe la distinción fundamental entre poesía popular y artística que los románticos establecieron de un modo tan radical. En consecuencia, para muchos modernos, la poesía popular no es hecha *por* el pueblo, es sólo hecha *para* el pueblo, como piensa Jeanroy en 1889; otros niegan aun esto, y creen, como Grundtvig en 1853-83 o Wechssler en 1897, que poesía popular no es otra cosa que la poesía de los poetas cultos pasada de moda, o sea géneros poéticos caídos en desuso entre las clases ilustradas y acogidas por las clases más incultas; otros, como O. Böckel en 1913, piensan que la poesía popular es el canto de los pueblos en estado natural, que aún no han llegado a un grado de cultura; no se contrapone, pues, a una poesía culta, ya que ésta no existe en esos pueblos naturistas; otros, como Salverdà de Grave en 1919, creen que la esencia de la poesía popular está en ser originariamente una poesía hecha para el canto, y por eso hecha con cierto descuido de sus pormenores, que el canto no deja apreciar. Pero, ¿quién confunde el estilo del aria de una ópera con el de una balada?

Y es que, una vez llegados a estas afirmaciones y aceptando cualesquiera de ellas, nos quedamos ante la más completa inexplicación de un hecho por todos sentido: una porción de las obras llamadas populares muestran en su estilo algo primario, elemental, tan inconfundible con el artificio de cualquier estilo personal, por sencillo que sea éste, como un producto natural con los fabricados por el hombre. El estilo de esas obras es tan difícil de imitar por un poeta culto que, cuando alguno, aunque sea de vena tan fácil como el mismo Lope de

Vega, tan familiarizado con toda clase de romances, canciones y bailes populares, retoca por ejemplo un romance viejo, cualquiera persona, habituada al estilo de éstos, distinguirá bien cuáles versos son de Lope y cuáles tradicionales.

¿Nos sentiremos por esto lanzados otra vez hacia la teoría romántica de la poesía popular, si no revelada por Dios, al menos misteriosamente nacida en el alma colectiva? No nos satisfaría esta vaga manera de pensar, y la literatura española, que a primera vista pareció a los románticos apoyar su teoría del origen fragmentario de los grandes poemas, y que estudiada más de cerca inspiró la primera negación metódica de ese principio, nos podrá ilustrar aún especialmente acerca del carácter de los poemas breves, de los que un romántico se podía contentar con decir como Lope de Vega que nacían espontáneamente al sembrar del trigo, y de los que modernamente se suele decir que son como otra poesía cualquiera, escritos por un autor como cualquier otro. Entre aquella explicación vaga de los románticos y la inexplicación absoluta de los modernos, la literatura española, mejor que ninguna otra, puede darnos una clara visión del problema.

Examinemos una de las obras maestras del romancero, el romance del *Conde Arnaldos*. Ya otra vez expuse mi opinión acerca de él, pero incompletamente, por lo cual le traigo de nuevo ante vuestra consideración, porque siempre es grato razonar sobre una obra artística de gran mérito, y porque en vuestro maravilloso Museo Británico se guarda un texto de los que aclaran la cuestión que tratamos.

La famosa poesía se vulgarizó sobre todo gracias al *Cancionero de Romances* que se publicó en Amberes hacia el año 1545, donde dice así:

¡Quién hubiese tal ventura sobre las aguas del mar
como hubo el Conde Arnaldos la mañana de San Juan!
Con un falcón en la mano, la caza iba a cazar,
vió llegar una galera que a tierra quiere llegar:
las velas traía de seda, la ejarcia de un cendal;
marinero que la manda diciendo viene un cantar
que la mar facía en calma, los vientos hace amainar,
los peces que andan nel hondo, arriba los hace andar,
las aves que andan volando, nel mastel las faz posar.
Allí fabló el Conde Arnaldos, bien oiréis lo que dirá:
—Por Dios te ruego, marinero, dígasme ora ese cantar.
Respondióle el marinero, tal respuesta le fué a dar:
—Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va.

Con razón es considerada esta poesía como una obra maestra. Berchet la coloca al frente de su traducción italiana de romances como modelo principal; otro crítico extranjero la compara a la canción mágica de Enrique Heine y declara superior la anónima canción española cuatro siglos anterior; poetas populares de Cataluña, de Piamonte y de Francia parecen imitadores en parte del viejo romance; tradujéronlo a las principales lenguas cultas Lockhart, Geibel, Damas Hinard, Berchet, con muchos más, y Longfellow se inspiró en él y lo glosó al escribir su bellísima poesía *El secreto del mar;* el poeta, al escuchar, como el Conde Arnaldos, la inefable y seductora canción del marinero, siente henchirse su alma del deseo de penetrar el secreto del Océano, y siente en el pulso de sus venas repercutir los hondos latidos del gigantesco abismo.

Y he aquí que también nosotros sentimos latir anhelosa nuestra curiosidad y quisiéramos arrancar a la no oída canción del marinero los secretos de la poesía popular. Y el docto folklorista italiano Conde Nigra recordaba la esquiva respuesta:

—Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va—, al ver cuán arisca la gente del pueblo, depositaria del

tesoro tradicional, se niega a comunicarlo sino a quien va con ella, siguiendo su misma vida sencilla.

Yo creo que si vosotros queréis seguir conmigo al misterioso marinero en sus aventuras, nos habrá de revelar más de un secreto sobre la esencia misma de la poesía tradicional.

Esa forma tan admirada del romance que nos ha transmitido el Cancionero de Amberes, impreso hacia 1545, no es la única que existió, ni es la primera tampoco. Es, sí, la mejor; de antemano lo declaro; de modo que para el juicio estético de nuestro romance todas las otras formas importarían menos. Por esto acaso los críticos no se han parado a hacer de todas las versiones un estudio comparativo. Pero lo cierto es que esas variantes, por lo común inferiores, importan muchísimo para la apreciación estética del romancero en general y para comprender la génesis del arte tradicional, y por lo tanto es necesario examinarlas.

Observemos desde luego que en la versión vulgata y tan admirada del Cancionero, sin año, de Amberes, hay algo de incongruente. Aquella extraña *ventura sobre el mar* que tuvo el Conde Arnaldos, según el verso primero (¡Quién hubiese tal ventura sobre las aguas del mar como hubo el Conde Arnaldos...!), no nos resulta comprensible cuando escuchamos por final del romance la negativa del marinero, sin que después se diga que Arnaldos se embarca *sobre el mar*. Pero esa *ventura* se explica clara y llanamente en otras versiones.

El romance de Arnaldos se halla además en otro Cancionero manuscrito de comienzos del siglo XVI, conservado en el British Museum, y se halla también impreso en un pliego suelto de la primera mitad de dicha centuria; después, y en fin, la versión que arriba hemos copiado se reimprimió con notables variantes en la segunda edición del Cancionero de Amberes hecha en 1550.

Es ahora de notar que las dos versiones más viejas, esto es, la del Cancionero de Londres y la del pliego suelto, no llaman a Arnaldos *conde*, sino *infante*, esto es, mozo de familia noble, según el uso corriente de la antigua epopeya española; también le llama infante Arnaldos la versión que sólo en sus primeros versos indica el vihuelista Pisador en 1552. Pero hay algo más importante: tanto esas dos versiones más antiguas como la segunda edición del Cancionero de Amberes, de 1550, se diferencian de la divulgada en un rasgo capital: todas contienen el texto de la canción del marinero omitida por la versión divulgada, y en esa canción el marinero hace votos por que su galera se vea libre de las tormentas y de los piratas moros que infestaban el Mediterráneo. ¿Por qué recuerda esos peligros? No nos lo revela ninguna de las tres versiones, porque, digámoslo de una vez, ninguna de ellas está completa.

Las dos versiones del Cancionero de Amberes en su primera y segunda edición acaban con la repulsa final del marinero cantor según dijimos; la versión del pliego suelto acaba aún antes, pues termina con el canto del marinero, omitiendo el ruego de Arnaldos y la repulsa. La otra versión, la del Cancionero manuscrito de Londres, da al romance una continuación embrollada y absurda, tomada de aquel otro romance del *Conde Niño:* la princesa (personaje nuevo y extraño) oye la canción y dice a su madre que quien canta no es la sirena del mar, sino Arnaldos, que por ella muere de amores. El que hizo esta amalgama ni siquiera reparó que en nuestro romance de Arnaldos no es éste el cantor, sino el marinero desconocido. Se ve claramente que el romance de Arnaldos era muy viejo ya en la primera mitad del siglo XVI, y nadie se acordaba bien de su final. La costumbre de cantar sólo el comienzo de los romances, dejándolos incompletos, había traído olvido grande para el de *Arnaldos*.

Pero he aquí que la tenaz tradición de los judíos españoles nos ha salvado el final completo. Esos judíos expulsados de España en 1492 (es decir, antes que se escribiese o imprimiese ninguna versión del *Arnaldos* ni en el Cancionero de Londres, ni en el pliego suelto) conservan los recuerdos medievales que de su patria sacaron y los conservaron con una tenacidad y fidelidad incomparables. Al escuchar las versiones de romances que nos dan los judíos de las ciudades marroquíes, tan semejantes a las versiones de los más antiguos pliegos sueltos y cancioneros, nos parece oír la voz misma de los españoles contemporáneos de los Reyes Católicos, como si Tánger, Tetuán, Larache, Alcázar o Xauen fuesen viejas ciudades de Castilla, sumidas por ensalmo en el fondo del mar, que nos dejasen oír la canción de sus antiguos pobladores allí encantados por las hadas de la tradición hace más de cuatro siglos.

Desde luego, los judíos marroquíes llaman arcaicamente al protagonista de nuestro romance el *infante* Arnaldos [3], como las dos versiones más antiguas, y también se manifiestan conformes a las dos versiones más viejas en conservar la canción del marinero. Por esto podemos muy bien unir, como dos mitades de un todo, la primera parte del romance, tomándola del pliego suelto antiguo, y la segunda, sacada de las versiones marroquíes modernas.

Dice el pliego suelto:

¡Quién hubiese tal ventura sobre aguas de la mar
como hubo el infante Arnaldos la mañana de San Juan!
Andando a buscar la caza para su halcón cebar
vió venir una galera que venía en alta mar;
las áncoras tiene de oro y las velas de un cendal;
marinero que la guía va diciendo este cantar:

[3] Sólo en el verso final le llaman *el conde*, según hacen en todo el romance las dos ediciones del Cancionero de Amberes.

—Galera, la mi galera, Dios te me guarde de mal,
de los peligros del mundo, de fortunas de la mar,
de los golfos de León y estrecho de Gibraltar,
de las fustas de los moros que andaban a saltear.

El colector del pliego suelto, en la primera mitad del siglo XVI, no se acordaba de más; pero la tradición de los judíos marroquíes, que remonta por lo menos al siglo anterior, tiene más fiel memoria y prosigue:

Allí habló el infante Arnaldos, bien oiréis lo que dirá:
—Por tu vida, el marinero, vuelve y repite el cantar.
—Quien mi cantar quiere oír en mi galera ha de entrar.

Hasta aquí, la tradición judía vemos que concuerda bastante con las otras versiones, las del Cancionero de Amberes, pero sigue mucho más allá que éstas:

Tiró la barca el navío y el infante fué a embarcar;
alzan velas, caen remos, comienzan a navegar;
con el ruido del agua el sueño le venció ya.
Pónenle los marineros los hierros de cautivar;
a los golpes del martillo el infante fué a acordar.
—Por tu vida, el buen marino, no me quieras hacer mal;
hijo soy del rey de Francia, nieto del de Portugal,
siete años había, siete, que fuí perdido en la mar.
Allí le habló el marinero: —Si tú me dices verdad,
tú eres nuestro infante Arnaldos y a ti andamos a buscar.
Alzó velas el navío y se van a su ciudad.
Torneos y más torneos, que el conde pareció ya.

Como vemos, se trata de un sencillo romance de aventuras y reconocimientos, hermoso, sí, pero que no tiene nada de extraordinario. Y que este final que las versiones marroquíes dan al romance no es un añadido postizo (como lo son los versos del *Conde Niño* que añade el cancionero manuscrito de Londres), sino que es el desenlace auténtico y primitivo del *Arnaldos*, nos lo asegura

el hecho verdaderamente singular de que en ese final se aclara todo lo que estaba oscuro o poco comprensible en las truncadas versiones antiguas.

Después de escuchar las completas versiones marroquíes comprendemos bien por qué el marinero en su canción recuerda los peligros del mar y de la piratería: porque el infante Arnaldos se había perdido navegando en ese mar, ora corriendo fortunas y tormentas en los golfos y estrechos que el marinero cantor teme, ora robado por "las fustas de los moros", pues los piratas moros eran la gran plaga del Mediterráneo que tanto preocupó a los cristianos de los siglos XV y XVI. Las versiones marroquíes nos declaran también cuál fué la gran *ventura* que tuvo Arnaldos, invocada en el comienzo del romance: fué la extraña ventura de hallar, dentro de la galera raptora, a sus propios familiares que le andaban buscando por el mar.

Se notará ahora que esta forma en que el poeta primitivo concibió el romance de Arnaldos, con ser estimable, vale mucho menos que aquella en que el romance fué truncado, tal como se imprimió en el Cancionero de Amberes hacia 1545. Entre las múltiples variantes que se cantaban en el siglo XVI, ésta nos ha conservado un acierto supremo.

La principal fuerza innovadora que intervino en la formación de esta variante feliz fué una propensión general de nuestro romancero a cantar solamente el comienzo de los romances, con los rasgos más bellos, desentendiéndose del final cuando no era especialmente estimable. Esta supresión final obedece a veces a simple falta de memoria, menos atenta siempre para la terminación de la poesía que para su comienzo; responde otras veces al cansancio de un canto demasiado prolongado en repetir idéntica melodía para cada par de versos; en fin, otras veces acusa una tendencia profundamente romántica de

nuestra poesía popular: el gusto por lo indeterminado, como expresión superior de estados de ánimo vagos e imprecisos, inefablemente afectivos, o como estimulante de la fantasía que entrevé lejanías más atrayentes que las que se pueden dibujar con rasgos bien definidos. La canción popular de otros países conoce también los poemitas truncados o narraciones inacabadas, pero como rara excepción, mientras que en nuestra poesía tradicional abundan los romances fragmentarios, en especial entre los más antiguos.

El corte o supresión del interés en el romance de Arnaldos se hacía de varias maneras en el siglo XVI. Las dos versiones más viejas cortaban el hilo del relato en el canto del marinero sobre los peligros del mar y de las fustas de los moros, o añadían a este canto inhábilmente otro fragmento inacabado del *Conde Niño*. Otros recitadores cortarían el relato más acá o más allá, donde la imperfección de su recuerdo o donde su gusto les indicase. La versión del Cancionero de Amberes, de hacia 1545, prosigue unos versos más que las versiones anteriores, hasta la respuesta esquiva del marinero cantor, la cual es, ciertamente, de mayor interés que el cantar mismo.

Ahora bien; este cantar del marinero cumplía en el romance completo un fin bien claro. La evocación de los peligros del mar y de las piraterías de los moros era como la enunciación del tema general del poemita hecha en una forma lírica; era el anuncio o anticipo de toda la historia del joven Arnaldos, que al final del romance se nos descubre. Pero al truncarse el romance, al desaparecer esa gran ventura final que le corona, ¿qué importaba ya la canción del marinero? ¿Qué significaban ya el golfo de León ni las fustas salteadoras? Al perder la canción del marinero el sentido que tenía dentro de la aventura total, no encerraba en sí belleza ninguna propia; así que

uno cualquiera de los recitadores que gustaban terminar el romance en la respuesta esquiva del marinero, suprimió con acierto el texto del cantar; uno dotado de fino temperamento artístico concibió *la canción no dicha* como mucho mejor que la *canción expresada,* y se le ocurrió valorarla y encarecerla con un encanto sobrenatural. Para esto no necesitó inventar ningún verso: le bastó acaso acordarse de otro romance que ya entonces, según vimos en el cancionero manuscrito de Londres, solía recordarse con el de *Arnaldos* y mezclar a él sus versos, el romance tradicional del *Conde Niño,* que tiene en algunas versiones unos versos relativos al difundido tema del poder mágico del canto; por ejemplo, en ésta recogida modernamente en Aragón:

Mientras el caballo bebe, él echa un rico cantar;
las aves que van volando se paraban a escuchar,
los peces que hay en el agua a borbollitos están [4].

También nuestro recitador del *Arnaldos* podía conocer los versos del poder mágico del canto en el romance no tradicional de Floriseo, hecho en el primer cuarto del siglo XVI, por Andrés Ortiz, y en uno de cuyos múltiples episodios leemos:

El estándolo mirando del barco vieron saltar
una doncella hermosa que cantando iba un cantar;
las aves que van volando al suelo hace abajar,
los peces que están nadando todos juntos hace estar,
las naves que van remando no podían navegar...

---

[4] El romance no fué recogido en el siglo XVI más que en su contaminación con *Arnaldos* en el cancionero londinense. En otra versión moderna de Cinco Villas se halla el verso: «Los que van por los caminos volverán pasos atrás», que, variado, aparece también en las versiones de Marruecos, en el romance de Andrés Ortiz y en la canción piamontesa que citamos en la nota siguiente.

Este romance de Andrés Ortiz era conocido mucho antes de la publicación del Cancionero de Amberes, pues en el año 1524 lo compró el hijo de Cristóbal Colón en la feria de Medina del Campo; y todavía en los comienzos del siglo XVI debían existir otros romances populares que contienen este tema del poder mágico del canto [5], tan difundido en las literaturas antiguas y modernas, famoso ya desde la leyenda de Orfeo. Pero nos basta lo apuntado para comprender que el refundidor de *Arnaldos*, en la versión publicada en Amberes, no inventó los versos añadidos, sino que los tomó de otro romance. Además, no fué tampoco el que por primera vez truncó el final de *Arnaldos;* no hizo sino escoger un pasaje más sugestivo donde interrumpir el relato. Limitóse, pues, a usar los trillados procedimientos de las variantes tradicionales: la supresión de algunos versos en el cuerpo del relato, la contaminación del romance con versos tomados de otro, el corte brusco del final... Pero ¡cuánto acierto en estas sencillas operaciones y cuánto de creación poética en la reunión y enlace de ellas! La canción del marinero al ser suprimida recibió un hechizo inefable, muy superior a todo lo que con palabras pudiera expresarse; los versos añadidos atribuyeron a esta canción un encanto sobrenatural, y el corte brusco del romance, allí donde la repulsa del marinero invita a entrar en el prodigioso navío, eleva toda esa concepción imaginativa a una región misteriosa, supraterrenal, donde Lockhart podía percibir velada una alegoría religiosa, donde Milá podía hallar un

---

[5] Debía ser conocido en España un romance que hoy sólo se conserva entre los judíos españoles, *El Chuflete,* donde se refieren los efectos maravillosos del sonido mágico de este instrumento. También un romance catalán (MILÁ, *Romancerillo,* núm. 207) aplica tales maravillas al canto de un prisionero, análogamente a un canto piamontés (Nigra, núm. 47): «los marineros que navegan dejan de navegar, los segadores que siegan dejan de segar...», etc.

sentido místico. ¿Qué importa que el refundidor haya tenido un descuido, olvidando rehacer el verso inicial y dejando inexplicada la gran *ventura* del protagonista? Esa misma enigmática "ventura *sobre* las aguas del mar", que la famosa versión no llega a exponer, se convierte en un encanto más, pues parece cifrarse en el solo hecho de poder escuchar un instante la incomprensible y fugitiva canción.

De aquí se desprende una consecuencia importante: estamos muy lejos de poder creer que la obra tradicional salga siempre perfecta de manos del primer autor y que después el pueblo, en la transmisión de esa obra, no sea capaz de hacer otra cosa sino estropear lo que el primer poeta concibió más felizmente. La reacción antirromántica propende a ser en esto gravemente incomprensiva. Por fuerza hemos de darle la razón asintiendo a que toda producción poética tiene que tener un autor individual. Pero esto no vale la pena afirmarlo, aunque algunos románticos pudieran desconocerlo, y lo que nos importa hacer resaltar es que la obra del primer autor puede ser refundida por uno cualquiera que la mejore con inspiración y acierto superiores. En la transmisión tradicional de un romance, el que lo canta no lo hace por oficio, sino para su propio recreo además del de sus oyentes; está, pues, en una tensión poética; y sometido a ella, puede siempre tener aciertos en las variantes que inevitablemente introduce al repetir una poesía que considera de patrimonio común y que no recuerda perfectamente, pues no la aprendió por oficio: inventa lo que no recuerda bien, rehace lo que no le agrada, y en esta reelaboración, rápida y casi involuntaria, puede cualquiera tener un momento creador feliz. Bien acabamos de ver cómo las más antiguas y autorizadas versiones del *Arnaldos,* que nos cuentan lógica y redondeadamente los peligros del mar y sus venturas, son evidentemente muy inferiores

a la versión trunca y contaminada recogida en el Cancionero de Amberes.

El romance de *Arnaldos* no es, pues, obra de un vate divinamente inspirado, por cuya boca habla el pueblo, según pensaban los románticos; no le podemos tampoco atribuir a un solo autor, a una región, y a una fecha, como quieren los modernos, sino que es obra de varios autores, cuya parte respectiva no se puede apreciar aislada.

Cada cantor o recitador de una poesía popular la modifica en poco o en mucho, según en él predominan el recuerdo o la imaginación, y así la poesía tradicional se repite siempre en variedad continua. Las cinco versiones antiguas del *Arnaldos* (cuatro extensas y una sólo iniciada) son todas diferentes entre sí [6], y lo mismo sucede con las siete versiones marroquíes que por ahora conozco de este romance. Este hecho importante nos lo pone a cada paso en sugestiva evidencia la literatura popular española, pues es privilegiada en mantener ininterrumpida su continuidad en obras maestras recogidas a comienzos del siglo XVI y en los siglos posteriores hasta nuestros días. Por eso he tenido yo la fortuna de haber podido estudiar un caso como el hermoso romance de *Gerineldo* sobre 164 versiones antiguas y modernas, extendidas hoy por toda la península desde Cataluña hasta Portugal y por Marruecos y América, y he podido comprobar que las 164 versiones difieren todas una de otra. En este estudio explico cómo, a pesar del variar incesante, una poesía tradicional puede mantener su esencia y conservarse idéntica a sí misma con gran fidelidad

---

[6] Aunque, evidentemente, una de ellas, la de la segunda edición del Cancionero de Amberes, copia en gran parte a la primera edición, mezclándose algunos versos más. Es, por tanto, una de las que he llamado *versiones híbridas* en la *Rev. de Filol. Esp.*, III, 1916, pág. 272.

en los rasgos característicos, algo así como el cuerpo humano, a pesar de renovarse constantemente por la nutrición, conserva su individual personalidad; y puede otras veces producir individualidades nuevas con caracteres bien distintos. Estas nuevas individualidades, estas refundiciones de un canto popular en partes importantes de su contenido, nos interesan especialmente por consistir en creaciones de mayor importancia artística.

Hay que notar también que estas continuas variantes, sean grandes o pequeñas, no suelen producirse aisladas o incoherentes; sino que cada una, como los fenómenos colectivos del lenguaje, se propaga sobre grupos humanos convecinos, esto es, sobre un área territorial continua y compacta. Y la extensión geográfica de las variantes nos revela la historia de cómo se fué refundiendo el romance en el transcurso de su propagación. Un ejemplo. Es el romance de *Gerineldo* una fresca historia de amor que pasa entre la infanta y un pajecillo del rey: la más ingenua pasión de los amantes ignora y arrolla todos los obstáculos que las conveniencias sociales y la moral misma les oponen. El poeta que primero versificó esta leyenda se esforzó desde el principio en poner de manifiesto la idea del imperio triunfante del amor, haciendo que en el diálogo inicial la infanta abra ancho camino a la timidez del paje:

> Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido,
> quisiera hablarte esta noche en este jardín sombrío...

Parece que los recitadores sucesivos habían de contentarse con esta expresión clara y feliz; pero, muy al contrario, sintiéndose excitados por ella, se divirtieron en variarla a su gusto. Prescindiendo de continuas diferencias en el lenguaje, hay hasta cinco tipos de variantes de ese diálogo inicial, las cuales se reparten bien delimita-

damente el suelo de toda la península [7]. Y lo que además importa notar es que la extensión geográfica de esas cinco grandes variantes del comienzo no coincide con la extensión de las otras variantes del romance. Si tomamos como punto de comparación el desenlace, que según el espíritu de la poesía acaba con el perdón otorgado por el rey a los dos amantes, vemos que sobre este final se añadieron dos variantes, con la misma tendencia de moralizar la antigua apoteosis del amor triunfante. En una de ellas, relegada al noroeste de la península, el paje, al oír el perdón del rey, lamenta su pobreza, que será como un castigo de privaciones para la infanta con quien se va a casar. En otra, propia del sur, del este y del centro de España, se estropea más hondamente el pensamiento fundamental del romance, haciendo que el paje rechace despectivamente el matrimonio con la infanta [8]. Tenemos aquí un ejemplo análogo y contrario al de *Arnaldos:* el romance, en el curso de su transmisión, ha cambiado el giro de su idea, pero ahora no ha sido para mejorarla, sino para echarla a perder.

Pero sea para mejor o para peor, la poesía tradicional se elabora y transforma mediante varias invenciones debidas a los recitadores, que actúan lo mismo sobre la idea poética en su conjunto que sobre cada uno de los detalles en que esa idea se manifiesta. Cada verso o grupo de versos que constituyen una variante tiene, como acabamos de indicar, su vida propia, más o menos independiente del conjunto del romance a que el verso o grupo de versos pertenece; evoluciona por sí en el espacio y en el tiempo, y el área de lugares a que se extiende puede ser invadida por otra variante de esos mismos versos, puede ver rota su continuidad territorial, puede

---

[7] Véase *Rev. de Filol. Esp.*, VII, 1920, págs. 251-54.

[8] *Rev. de Filol. Esp.*, VII, págs. 238-39, 246-47 y 254-55.

encoger o dilatar su extensión independientemente de la vitalidad y del área que alcance otra variante relativa a otros versos inmediatos del mismo romance.

Así, frente al principio antirromántico de que cada poesía tiene un autor, una patria y una fecha, creo que es preciso afirmar categóricamente este otro: cada verso o cada detalle de una canción popular puede ser refundido en un tiempo, en un país y por un autor diverso de los que refundieron cada uno de los otros versos o variantes de la misma canción [9]. Frente a la afirmación moderna de que una poesía tradicional es anónima simplemente porque se ha olvidado el nombre de su autor, hay que reconocer que es anónima porque es el resultado de múltiples creaciones individuales que se suman y entrecruzan, su autor no puede tener nombre determinado, su nombre es legión [10]. Pero en esta creación poética colectiva no hay nada de abismal, insondable o misterioso. El milagro de la poetización es común, se explica llana y simplemente con sólo reconocer que las variantes no son accidente inútil para el arte; son parte de la invención poética; la belleza más alta se puede revelar no sólo al primer cantor, sino a cualquier recitador, como el caso de *Arnaldos* nos ha patentizado.

He aquí, en conclusión, cómo es necesario llegar a una distinción de términos, pues el de *poesía popular*, generalmente usado, es de una vaguedad en extremo confusa. Yo reclamo para la literatura española el interés de darnos ella mejor que ninguna otra (gracias a la importancia y desarrollo que en ella tiene todo lo popular) una idea clara de los varios estilos y categorías que es preciso distinguir dentro del vasto término de poesía popular. Durán en 1849 y Milá en 1874, puestos frente

---

[9] *Rev. de Filol. Esp.*, VII, pág. 319.

[10] *Ibid.*, VII, págs. 272-73.

al rico material de la literatura española, distinguieron en el romancero hasta ocho estilos diferentes. Sin embargo, Milá no siente necesidad de usar otro término que el de *popular* para calificar los romances más viejos y difundidos, porque obedecía en gran parte a la reacción antirromántica y propendía a desconocer el valor colectivo de cierta clase de poesía popular, creyendo que un individuo lo es todo en la creación poética.

Mas por cuanto llevamos dicho se comprenderá la necesidad de distinguir entre los varios tipos de poesía dos categorías principalísimas: la de lo estrictamente *popular* y la de lo *tradicional*. Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo es obra popular; en más o menos grado son así populares lo mismo obras de distinguidos poetas, como el *Tenorio*, de Zorrilla, y las *Golondrinas*, de Bécquer, que otras obras cuyo autor no se quiere recordar, como la canción del *Relicario*, que ahora está pasando ya de moda moderna de que una poesía tradicional es anónima sim- en las calles de Madrid, o el trío de los *Ratas*, de "La Gran Vía", que se cantó en toda España y se propagó fuera de ella traducido al italiano y hasta al griego moderno, o el romance vulgar de *Rosaura la del Guante*, que se recita por las aldeas. El pueblo escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla. Pero existe otra clase de poesía más encarnada en la tradición, más arraigada en la memoria de todos, de recuerdo más extendido y más reiterado; el pueblo la ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla, no lo hace fielmente de un modo casi pasivo como en los casos precitados, sino que sintiéndola suya, hallándola incorporada en su propia imaginación, la reproduce emotiva e imaginativa-

mente y, por tanto, la rehace en más o en menos, considerándose él como una parte del autor. Esta poesía que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio determinado, es la poesía propiamente *tradicional,* bien distinta de la otra meramente *popular.* La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo que señala John Meier; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes.

Una idea de esta gran variabilidad de la poesía en sus diferentes recitaciones tuviéronla muchos colectores de cantos populares. Expúsola el conde Nigra, aunque vagamente y de pasada, respecto a los cantos del Piamonte (1876-88); la manifestaron también Grundtvig, a propósito de las *viser* escandinavas, y Brugmann, respecto a las canciones lituanas; pero creo que ninguna literatura como la española, con su romancero y su cancionero populares, da idea más clara de la importancia de estas variantes en cuanto son, no meros elementos negativos o de corrupción, como suelen ser consideradas, sino elementos de invención poética y la única forma, o al menos la principal, en que el pueblo como colectividad interviene en la composición poética.

* * *

Una duda sobrevendrá: ¿Cómo explicar que esa versión admirable de *Arnaldos* haya surgido casi por casualidad en el curso de las variantes y resulte superior a la idea del poeta que primero compuso el romance? Hoy no vemos producirse prodigios semejantes en las versiones modernas de los romances que a montones se recogen de boca del pueblo, y que, por lo general, son

malas, lastimosamente inferiores a los textos recogidos en el siglo XVI. A esto responderemos [11], en primer lugar, que más de una variante moderna es mejor que las publicadas en el siglo XVI; pero a pesar de esto, diremos, en segundo término, que en la vida y en la eficacia de las variantes hay que distinguir dos períodos principales: uno *aédico* o *de florecimiento*, en que la narración poética, ora haya nacido en las clases bajas o en las elevadas, se propaga a todas y se repite activamente, lo mismo en las cortes señoriales que entre el pueblo; las variantes entonces, produciéndose no sólo por los iletrados, sino por individuos de superior o regular cultura, están dominadas por corrientes de acierto artístico. Tal sucedió en España durante los siglos XV y XVI, en que el canto de los romances vivía lo mismo entre el pueblo bajo que en boca de grandes personajes como Enrique IV, la Reina Católica, Hernán Cortés o Felipe II, según históricas anécdotas nos aseguran; así los versos eran refundidos en la memoria y en la imaginación de las gentes muy cultas, incluso de grandes literatos como Juan de Timoneda, Pérez de Hita o Lope de Vega, y la música era trabajada por gentes muy educadas, incluso excelentes compositores y vihuelistas cortesanos, como Juan del Encina, Milán, Narváez, Valderrábano, Pisador, etc.; entonces, a la tradición oral ayudaba la escrita o la impresa de los cartapacios literarios, de los cancioneros, de los pliegos sueltos y de los romanceros que propagaban y salvaban del olvido tantas versiones inestimables recogidas en su mejor sazón y arrancadas felizmente a la fugacidad y decadencia de todo lo que vive. Este período es también de florecimiento en la canción popular de otros países de Europa. Francia, Inglaterra, Dinamarca, etc., la recogen también en colecciones. Des-

[11] Comp. *Rev. de Filol. Esp.*, III, 1916, pág. 279.

pues sobreviene un período *rapsódico* o *decadente,* en que la tradición se limita casi sólo a reproducir lo antes creado; es porque la moda empieza a pasar; la difusión de ese género de poesía se va limitando cada vez más a las clases menos ilustradas, hasta quedar reducida al ínfimo vulgo y población más rústica, como sucede con los romances a partir del siglo XVIII.

El florecimiento del canto popular ha sido explicado muy de otro modo. Los autores de más diversas ideas, desde Grimm a principios del siglo XIX, hasta Milá y hasta hoy día Gummere y Otto Böckel, creen que el florecimiento de la poesía popular es propio de una edad primitiva en estado natural, época de santa inocencia para unos; para otros, de cultura escasa, indiferenciada y casi común, lo mismo para los altos que para los bajos.

Pero contra esta manera de ver debemos reaccionar. La poesía popular florece siempre por efecto de un cultivo literario, cuando una moda, debida a cualquier circunstancia, invade a los poetas cultos y les inclina a un género propio del pueblo. El romancero español florece cuando se puso de moda en la corte de Enrique IV, de los Reyes Católicos, de Carlos V, y, ¿quién será tan incomprensivo que llame época de cultura indiferenciada o en estado natural a esa época española de refinamiento renacentista y crítico, que se sintetiza en nombres como la *Celestina,* el *Lazarillo,* Garcilaso, Guevara, Valdés? Hoy mismo florece en España otro género de poesía popular, según en seguida diremos, y no se podrá explicar su desarrollo por condiciones de altura, sino por un simple fenómeno de moda literaria que se puede producir en épocas primitivas o en otras cualesquiera. Siempre que la moda difunde un género hasta el punto de que el pueblo común lo tiene por suyo y las clases más cultivadas colaboran en esa afición, entonces se producen en la transmisión de una obra, de una a otra generación, ver-

siones afortunadas, fruto de variantes anónimas de carácter colectivo.

Para mí, pues, la balada tradicional no excluye la cultura literaria, sino que, al contrario, su florecimiento presupone la colaboración de artífices cultos. Los admirados romances españoles aludidos y recogidos en los siglos XV y XVI no son restos desfigurados de otros romances hipotéticos perdidos que existieron en edades remotísimas (según idea de Durán, muy análoga a la que después sostiene Gummere para las baladas inglesas y escocesas), sino que son de los mismos siglos XV y XVI, elaborados entonces por tradición oral. No niego que algunos pueden ser muy anteriores, pero en cualquier caso su belleza no es resto desfigurado de una perfección primitiva, sino que es fruto elaborado por la tradición oral.

* * *

Se podrá pensar ahora que esta refundición y poetización colectivas sólo serán posibles en el caso de un romance o balada, pero no ya en una sencilla copla popular o en un poema extenso: la copla de tres o cuatro versitos, por su reducida extensión y por su sencillez extrema, comparable a la de un organismo monocelular, se repetirá exenta de toda mudanza; y los grandes poemas, no conservándose de memoria, sino por escrito, no podrán ser variados. Algo hay de uno y de otro, pero, no obstante, existe una refundición tradicional en ambos casos.

Los muchos aficionados al canto popular español moderno conocen abundantes ejemplos de coplas compuestas por Augusto Ferrán, por Melchor de Palau o por otros poetas, ora de importancia general, ora meramente local, que han tenido la fortuna de oír sus cantares repetidos por todos. Pero acaso la idea más corriente sea la de que el inventor acierta de una vez o no, sin más complica-

ciones. Ruiz Aguilera expresa esta opinión en dos cantares, uno el del éxito:

Cantar que del alma sale
es pájaro que no muere;
volando de boca en boca
Dios manda que viva siempre.

otro, el del fracaso:

Un cantar bajó al pueblo,
no era mal mozo;
pero el pueblo le dijo:
«no te conozco».

Ruiz Aguilera, por lo demás, despreciaba al pueblo como autor y suponía que los buenos cantares los hacían los buenos poetas, y no la colectividad del vulgo, en lo que ciertamente tenía mucha razón. Pero ya no la tenía tanto cuando se exasperaba al oír tres cantares suyos repetidos por la gente, con variantes, que los convertían, según él, en "desatinos de a folio"; pues, si es cierto que una de esas tres versiones está empeorada, las otras dos no merecen el inapelable desprecio a que las condena su primero e ilustre autor:

No te pongas colorada
al pasar por este valle,
pues como no tiene lengua
no contará lo que sabe.

Así había escrito Ruiz Aguilera, y se malhumoraba al enterarse, por informes del famosísimo político y literato Emilio Castelar, que una gitana cantaba con estas variantes:

No te pongas colorada
cuando pases por mi calle,
que como no tiene lengua,
no contará lo que sabe.

A la verdad, el "valle" que escribió Ruiz Aguilera es entidad geográfica demasiado grande para localizar un recuerdo íntimo, y pudiéramos preferir la "calle" que decía la gitana.

Otro cantar de Ruiz Aguilera dice:

> En tu escalera mañana,
> he de poner un letrero,
> con seis palabras que digan:
> «por aquí se sube al cielo».

y a poco de publicado se difundió y fué recogido como anónimo por el *Cancionero* de Lafuente Alcántara, en 1865, bajo esta forma:

> En la puerta de tu casa
> he de poner un letrero,
> con letras de oro, que diga:
> «por aquí se sube al cielo».

El primer autor estuvo más feliz al escribir "en tu escalera mañana", evocando el recuerdo de un *hoy* que abre la felicidad para el que sube; el verso, sin embargo, es algo oscuro y difícil; yo hubiera preferido el adverbio "mañana" encabezando la frase: pero, en suma, el autor puede quejarse de tal variante, no así de la del verso "con seis palabras que digan", cuyo rebuscadísimo recuento fué felizmente sustituído por algún cantor popular: "con letras de oro que digan" [12].

Ruiz Aguilera creía, con razón, ya lo he dicho, que el pueblo inculto componía pocos cantares buenos, con-

---

[12] No desconozco que el recuento, por ejemplo, de letras, es también propio del mal gusto popular: «Con cuatro letras vivo, con cinco peno», etc., o «Con dos letras te quiero, con dos te hablo», etc., especie de acertijos. V. RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares*, III, págs. 48 y 154, con sus notas, págs. 213 y 243.

tra lo que los "vulgólatras" afirmaban gratuitamente. Pero ni él ni sus adversarios se paraban a pensar cómo el pueblo, en cuanto colectividad, podía ser autor de sus coplas. Y el hecho es que de igual modo que en los siglos XV y XVI florecía el romance, por estar de moda entre todas las clases sociales, compuesto o varianteado por gentes cultas, así hoy que el romance está en extremo decaído, florece, aunque en menor escala, la copla, por verse acogida entre buenos poetas y entre cantores de gusto y de instrucción que pueden idear variantes muy superiores a la primera redacción del poeta, por más que él sea Ruiz Aguilera.

Los que éste apodaba polémicamente "vulgólatras", y que nosotros podemos llamar folkloristas entusiastas, llegan a otra exageración opuesta a la del poeta, afirmando que el pueblo, al introducir alguna variante en los cantares que prohija, lo hace invariablemente para mejorarlos [13]. Pero claro es que tampoco hay razón para decir tal cosa, a pesar de que la copla está hoy en un período de florecimiento; entre las muchas variantes que ocurren, las acertadas están en minoría, como es de esperar.

Pero las hay indudablemente buenas, y esto deja a salvo nuestro principio. Hay, pues, que estudiar las variantes de una copla lo mismo que las de un romance. Lástima que los colectores de cantares descuiden tanto el acopio de variantes, la localización de las que recogen, la depuración de si proceden de tradición oral o de la escrita. El más docto colector, Rodríguez Marín, nos ilustra acerca de varios cantares, que, como son género mucho más nuevo que los romances, se nos dejan conocer a menudo en su primera forma y bajo el nombre de su primer

---

[13] RODRÍGUEZ MARÍN, *La Copla, bosquejo de un estudio folklórico*, Madrid, 1910, pág. 30.

autor. Así nos señala algunos cantares propios de autores del siglo XIX, y aún habría que añadir muchos otros. Una seguidilla anda como anónima:

La espiga rica en fruto
se abate a tierra;
la que no tiene un grano
se empina tiesa.
Es en su porte
modesto el hombre sabio
y altivo el zote.

Y es de autor bien conocido, de Hartzenbusch, publicada entre sus *Fábulas* en 1848 con muy escasas divergencias, y la hallo también cantada en Murcia con variantes, desde luego malas más que buenas, que indican una popularización más intensa por lo grandes y por lo dialectales:

Espiga que *tié* grano
dobla hacia tierra,
y la que está *falluta*
se empina tiesa.
Ese es *er* mundo,
humirde aquel que vale,
tieso el *falluto* [14].

Conocidos son otros cantares que provienen de autores de fines del siglo XVIII, como Torres Villarroel y Valladares de Sotomayor; remontando aún más, en poetas del siglo XVII se halla el origen de otros cantares que

---

[14] La variante anónima está en RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos populares*, VI, 1883, pág. 196. El original se halla en J. E. HARTZENBUSCH, *Fábulas*, 1848, pág. 43 (pág. 53 de la edic. de «Escritores castellanos», Madrid, 1888); el texto de Hartzenbusch dice «se inclina a tierra» y «la que no tiene grano». La variante murciana se encuentra en P. DÍAZ CASSOU, *Cancionero Panocho*, 1900, pág. 58.

hoy corren de boca en boca. El estribillo de una canción de don Antonio de Mendoza dice:

No corras, arroyo, ufano,
que no es tu caudal eterno,
que si te lo dió el invierno
te lo quitará el verano.

y ese estribillo, separado de las estrofas de la canción original y despojado de su rima doble de cuarteta, se convirtió, por medio de variantes que nos son desconocidas, en esta copla:

Arroyo, no corras más,
miá que no has de ser eterno,
que t'ha de *quitá* er verano
lo que t'ha *daito* el invierno [15].

Del mismo modo, si pasásemos al género breve de canción lírica que precedió a la copla, el que desde la Edad Media duró en vigor hasta el siglo XVI, nos hallaríamos atestiguada también su gran continuidad y su transformación tradicional, aun a través de dos escuelas literarias, la galaicoportuguesa y la castellana. Una canción compuesta por el rey portugués D. Dionís en el paso del siglo XIII al XVI,

Se o a vos no for dizer...
a quem direi o meu pesar?

se enlaza, sin duda tradicionalmente, con el villancico que vivía en el siglo XVI:

¿A quién contaré mis quejas,
mi lindo amor,
a quién contaré mis quejas
si a vos no? [16].

* * *

[15] Véase RODRÍGUEZ MARÍN, *Cantos pop.*, IV, págs. 242 y 262.

[16] Véanse mis *Estudios Literarios*, págs. 257 y 316.

Dejando así bien sentado que también los más breves villancicos o coplas populares se elaboran y refunden en variantes tradicionales, nos faltaría aún ver si esta idea de poesía tradicional que venimos afirmando, era aplicable también al poema épico más extenso. Hemos visto cómo los románticos pensaban siempre en la epopeya al hablar de poesía popular, y cómo la reacción antirromántica separó definitivamente estos dos conceptos. Nadie habla ya de Homero poeta en estado natural, y John Meier dice expresamente que existe una canción popular (*Volkslied*), pero no puede existir una epopeya popular (*Volksepos*) porque el poema de gran extensión no puede, a causa de su tamaño, ser recibido por el pueblo, esto es, no puede ser aprendido de memoria por muchos. Y reduciendo esta afirmación a la distinción que venimos haciendo entre poesía popular y poesía tradicional, pasaríamos a reconocer que bien puede existir una epopeya *popular,* esto es, recibida pasivamente por el pueblo, repetida y divulgada por todas las clases sociales, pero, en cambio, pensaríamos en la imposibilidad de una epopeya *tradicional,* repetida y varianteada de memoria por la multitud.

El examen de esta cuestión nos exigiría tiempo y paciencia, de que ya no podríamos ahora disponer, sin abuso de mi parte. Sólo para completar mi pensamiento, indicaré sumariamente mi opinión de que la epopeya alcanza también un grado de tradicionalidad, no tan íntima y activa como la canción breve, pero esencialmente idéntica. Si la canción breve, por transmitirse de memoria en memoria y de boca en boca, cada vez que se repite se produce con variantes, algo muy parecido sucede al poema extenso, que, al transmitirse por escrito, cada vez que se copia, se refunde o se varía.

Cuando los varios manuscritos de un poema difieren siempre entre sí en gran medida, representando, no co-

pias más o menos inexactas, sino refundiciones de la obra, estamos en presencia de un fenómeno de *literatura tradicional escrita,* enteramente análogo al de la *tradición oral.*. Conocido es el hecho de que la crítica tropieza con enormes y al fin insuperables dificultades para fijar el texto de una epopeya. Las citas hechas por autores griegos antiguos revelan grandes variantes en el texto de Homero respecto al texto fijado después de un modo casi oficial, en la versión vulgata, y aun a pesar de esta fijación, las variantes continuaron más tarde, según nos descubren los fragmentos hallados en papiros últimamente. De la *Chanson de Roland* se conocen ocho manuscritos y representan otras tantas refundiciones; ninguno es mera copia: cada uno representa un estado nuevo y único de redacción; el manuscrito de Oxford, el que veneramos aquí como preciada reliquia en la biblioteca Bodleiana, es el más antiguo que se conoce, y, sin embargo, no parece contener el texto más antiguo en que fué redactada la actual *chanson;* mas no por eso debemos alterarlo con correcciones tomadas de otros manuscritos, por más que nos parezcan lecciones mejores, porque acaso no proceden del original, sino del refundidor; y aunque procediesen del original, lo cierto es que esas lecciones no se hallaron en la forma especial representada por el manuscrito de Oxford, que por sí tiene una individualidad sustantiva, como cada una de las formas contenidas en los otros siete códices. Por esto creo muy justo el criterio adoptado por J. Bédier, en su última recientísima edición del *Roland,* respetando absolutamente el texto del códice oxfordiano, aunque en los fundamentos de este respeto pueda yo acaso diferir un poco del ilustre autor.

Bédier, admirable y definitivo impugnador del concepto romántico acerca de la epopeya, defiende brillantemente la idea de que las *chansons de geste* no son fruto de una elaboración secular que arranque de tiempos muy

remotos, sino que sólo son obra de los siglos XI y XII, obra de un poeta único, como cualquier otra poesía, como la *Iphigénie,* de Racine, por ejemplo. Pero Bédier mismo, maestro consumado en la materia, reconoce a cada paso que las gestas viven en continuas refundiciones, que la gran mayoría de gestas de tal o cual ciclo no son sino refundiciones; que el mismo *Roland,* de Oxford, no parece ser sino una refundición [17]. Y esto basta para asegurar a las gestas el carácter de poesía *tradicional,* que creo necesario mantener, y para colocarlas en un reino de la literatura diferente del de las obras de un arte puramente individual, pues la tradicionalidad, sea oral o sea escrita, trae consigo rasgos especiales de estilo. Es preciso que la reacción antirromántica, tan beneficiosa como ha sido, no nos lleve a desconocer el algo especial que la poesía tradicional tiene. Sería desesperar del buen sentido de la humanidad si supusiésemos que, sin el menor fundamento, tantas generaciones de excelsos pensadores y artistas románticos habían percibido algo decididamente diverso entre poemas del tipo de la *Ilíada* y poemas del tipo de la *Eneida.* La reacción antirromántica ha arruinado para siempre lo que había de falso y fantástico en la vieja teoría, pero no por eso desconozcamos que hay unos poemas cultos, de arte muy individual, y otros poemas populares, cuya esencia describiremos mejor llamándolos *tradicionales,* término que no excluye el que sean hijos de una alta cultura literaria.

Los románticos observaron bien el continuo variar de la epopeya, pero oscurecieron su observación a causa de la confusa teoría que profesaban. Steinthal, por ejemplo, al decir que la epopeya vivía como en estado flúido,

---

[17] J. BÉDIER, *Légendes épiques,* III, págs. 446, sigs. y 390; I (2.ª édit.), págs. 312-14, 439 y 464, 330-31, etc. *La chanson de Roland, publiée d'après le manuscrit d'Oxford,* 1912, pág. 9.

pasando y cambiando siempre, creía que ese género de vida era peculiar de las épocas primitivas en que por desgracia especial la epopeya se desarrolla; sólo una época que aún no ha llegado a la cultura puede producir esa misteriosa poetización en común: cada individuo, bajo el dominio del espíritu colectivo, considera la poesía del otro individuo como propia y puede continuarla donde el otro la dejó, cosa imposible en una época culta. ¿Se concibe a Goethe continuando un proyecto de Schiller? —pregunta Steinthal. Y yo vuelvo aquí a insistir en el interés universal que en sus peculiaridades ofrece la literatura española. El carácter tradicional fué conservado por la literatura española hasta en épocas de extraordinario desarrollo cultural; en el llamado siglo de oro, cuando escribía Cervantes y pintaba Velázquez, vemos a los más famosos poetas redactar en colaboración una comedia; vemos a Lope de Vega repartirse con Montalbán el desarrollo de una obra, o a Calderón, Vélez de Guevara y Cáncer componer, cada uno, uno de los tres actos de la obra. Lo que Steinthal juzga un imposible no lo es. Indudablemente el glorioso teatro español del siglo XVII tiene algo de arte colectivo, aunque en grado más rudimentario que la epopeya medieval [18].

Con esto quiero apartar del concepto de epopeya tradicional toda la idea de poesía primitiva, propia sólo de una época naturista en que actúan misteriosas fuerzas del espíritu poético colectivo; ilustres críticos han arrumbado para siempre esta creencia, mostrando que la epopeya es obra de arte muy progresado. ¿No parecerá absurdo a cualquiera, por poco que conozca los siglos de Chrétien de Troies y de Alfonso el Sabio, llamar época

---

[18] Recuerdo aquí mis observaciones acerca de *Algunos caracteres primordiales de la literatura española*, publ. en el *Bulletin Hispanique*, XX, 1918, págs. 215-17.

primitiva a los siglos XII y XIII, en que se desarrollan más las epopeyas francesas y españolas? Una poesía, aunque sea fruto de una desarrollada cultura literaria, puede llevar en sí los caracteres de popular, de colectiva y de tradicional; en esto la epopeya no es un género de privilegio divino, como creía Grimm; su tradicionalismo no es nada esencialmente distinto del que puede tener cualquier otro género literario: la *Vie de Saint Alexis* francesa, o más claramente aún la *Crónica general de España* (por conservarse en más manuscritos), son ejemplos variados de *literatura tradicional escrita,* en verso y en prosa, muy análogos en cuanto a su tradicionalidad a los romances en verso y a los cuentos en prosa, aunque éstos sean de *tradición oral,* y aunque sean todos muy diferentes entre sí en cuanto a su contenido literario.

Lo que más hizo pensar que la poesía tradicional era producto misterioso de edades primitivas, es el hecho de que se va extinguiendo en un país conforme en él va avanzando la cultura moderna. Pero también la cultura moderna está en peligro de extinguir toda poesía, según profetizaban algunos, y, sin embargo, no debemos participar de tales temores. Claro es que la excesiva exaltación moderna de la individualidad del artista compromete mucho, no sólo la universalidad de la obra de arte, sino su más elemental eficacia; la poesía, cada vez más, renuncia a ser expresión de sentimientos dilatadamente humanos, para encerrarse en cavilaciones reservadas a un cenáculo de iniciados; las escuelas luchan por crear nuevos tipos de poesía singulares en su totalidad, apartadizos, aislados, atormentándose tras algún preciosismo que, como lenguaje cifrado, no quiere ser comprensible para todos, y más aún, se avergonzaría de llegar a ser demasiado comprendido de cualquiera. Pero es indudable que, por último, se afirmará en definitiva el artista que arrogante y sencillamente afronte el peligro de ser en-

tendido de todos, el que, como los más grandes poetas de todos los siglos, tenga algo que decir, lo mismo a la muchedumbre que al hombre selecto; y podemos esperar que, aún más allá, una educación más elevada, afectiva e integral del hombre podrá traer que la poesía vuelva a ser sentida en común expresando y uniendo emociones colectivas, como en los mejores días de otras épocas de gran florecimiento que hoy miramos con admirativa envidia; y siendo entonces el arte lo más y el artista lo menos, podrá renacer cualquier forma de poesía anónima y tradicional, pues la vida de ésta no depende de la cronología de la cultura, sino de la orientación ideal del hombre.

PROEMIO DE "FLOR NUEVA DE ROMANCES VIEJOS"

La primera edición del libro así titulado se publicó en Madrid el año 1928.

ESPAÑA es el país del Romancero, se ha dicho; pero ¿es esto verdad?

Los romances son poemas épicolíricos breves que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común. Pero esto no es nada especial en España; otros países tienen narraciones épicolíricas muy análogas. Las francesas, por ejemplo, son tan semejantes, que varios de los editores modernos adoptan el hispanismo *romancero* para denominar las colecciones de cantos de Champaña, de Forez o de Francia en general; las baladas inglesas y escocesas han sido tenidas por congéneres de los romances desde Percy, desde Southey y Longfellow hasta hoy; comparables son a nuestros romances las *viser* de Suecia y Dinamarca, los cantos narrativos del norte de Italia, de Alemania, de Servia, de Grecia, de Finlandia..., y, sin embargo, España es el país del Romancero. El extraño que recorre la Península debe traer en su maleta, según consejo de cierto viajero entendido, un *Romancero* y un *Quijote,* si quiere sentir y comprender bien el país que visita. ¿Por qué, pues, de tal modo los romances son una creación literaria original

y representativa del pueblo donde nacieron, mucho más que lo puedan ser los cantos épicolíricos de otros países?

Orígenes heroicos primitivos del Romancero.

Los romances más viejos que conocemos datan por lo común del siglo XV: a todo más, alguno remonta al XIV; la misma fecha alcanzan las baladas inglesas o las canciones narrativas francesas: parecen todas fruto de la misma época. Pero si a primera vista esto nos inclinaría a pensar que no existe diferencia notable en cuanto a los orígenes, hallamos en seguida una muy importante al descubrir en el Romancero entronque con la poesía heroica. Varios pueblos europeos tuvieron una vieja poesía heroica que cantaba hazañas históricas o legendarias para informar de ellas al pueblo. Pero en el carácter de esta vieja poesía y en sus relaciones con la canción épicolírica hallamos grandes diversidades.

Desde luego, la antigua epopeya española se distingue de las otras por tener un campo de inspiración más moderno que todas. Mientras la épica germánica relata asuntos de la edad de las invasiones, mientras la francesa deja de inspirarse en la historia con la época carolingia, hacia el siglo IX, en cambio, los temas conservados en la épica española van desde el siglo VIII, con el rey Rodrigo, hasta el XI, con el Cid, y aun hasta el XII, con Alfonso VII y el rey Luis de Francia. Esto quiere decir que España se manifiesta más tenaz, más tradicionalista en mantener en actualidad un viejo género literario.

Y más tradicionalista se muestra todavía en retener los restos de la epopeya, cuando ésta llegó a agotarse. Desde la segunda mitad del siglo XIV, lo mismo en Francia que en España, las invenciones y refundiciones de los poemas épicos decaían notablemente; los juglares

o cantores de profesión van olvidándose. Pero mientras en Francia el olvido fué completo, en España el pueblo recordó persistentemente muchos de los fragmentos más famosos y los cantó aislados. Algunos romances más viejos no son otra cosa que un fragmento de poema, conservado en la memoria popular; por ejemplo, el romance de las *Quejas de doña Lambra* no es más que un trozo separado de la segunda gesta de los infantes de Lara; una breve escena en que doña Lambra pide a su marido venganza de la afrenta que sus sobrinos le acaban de hacer.

La mayor parte de las veces el fragmento épico no queda así intacto. Al ser arrancado de su centro de gravitación, tiende a olvidar los antecedentes y consiguientes que tenía en la acción total del poema, tiende a tomar vida independiente.

Pongamos un ejemplo:

La gesta de Sancho el Fuerte, que, bajo un pensamiento poético genial, refería las guerras de Sancho con sus hermanos, tenía un episodio donde el rey, presentándose ante Zamora para sitiar a su hermana Urraca, designa al Cid a fin de que intime a la infanta la rendición de la ciudad; el Campeador objeta que él se crió desde niño con la infanta y no es el más indicado para llevar tan ingrato mensaje. Sin embargo, tiene que obedecer, y acompañado de quince caballeros se acerca a los muros, ruega a los guardas de las torres que no le disparen sus saetas, y es conducido ante la infanta. Ésta, al oír al Cid, le recuerda también la crianza de ambos juntos allí en Zamora, y prorrumpe en amenazadoras quejas contra el rey hermano; el mensajero, al volver con tan mala respuesta, cae en el enojo del rey.

Esta gran masa narrativa, al desgajarse del conjunto de la gesta, toma sustantividad y vida aparte. Los dos amigos de la niñez, el Cid y la infanta sitiada, quedan

solos ante la imaginación, sin el rey Sancho, sin los séquitos de caballeros, sin los saeteros de la torre: toda la atención se concentra en la intimidad sentimental de los dos personajes: hasta la saeta de los guardas se convierte en una alegoría del amor a la infanta.

Y así nace el bellísimo romance que comienza *Afuera, afuera, Rodrigo...*, donde las largas escenas narrativas del cantar se desvanecieron, dejando sólo de sí un delicioso perfume lírico.

A menudo se repite este caso en la génesis de un romance. Se parte de una escena desgajada que contiene amplios pormenores narrativos; pero éstos, como pierden su interés al perder su conexión con el conjunto épico, tienden a desaparecer o a transformarse. Entonces la escena aislada se reorganiza para buscar en sí misma la totalidad de su ser; al rodar el episodio fragmentario en la memoria, en la fantasía y en la recitación de varios individuos y generaciones, se olvidan detalles objetivos ininteresantes en un fragmento breve, y se desarrollan o añaden, en cambio, elementos subjetivos y sentimentales; la poesía cambia de naturaleza, y en vez del estilo *épico*, donde predominan las imágenes objetivas y la narración, ora toma el estilo *épicolírico*, que dibuja la escena en fugaces rasgos de efectiva emoción; ora el estilo *dramáticolírico*, donde predominan los elementos dialogísticos; en ambos casos el relato desaparece en gran parte o por completo, para dejar lugar a la intuición rápida y viva de una situación dramática.

Bajo esta forma nueva perduran en el Romancero multitud de figuras de la vieja epopeya nacional: Bernardo del Carpio, que pelea por la libertad de su padre y por la liberación de su pueblo; el conde Fernán González, que revuelve airado su caballo, salpicando al rey con el agua y la arena del vado de Carrión; Gonzalo Gustios, cuando con lágrimas en los ojos limpia el lodo

y la sangre en que vienen envueltas las cabezas de sus hijos; Mudarrillo, bajo el sol de la calurosa siesta castellana, saludando a su enemigo mortal, sin conocerlo; la preterida infanta Urraca turbando con impúdicas quejas la agonía de su padre; el Cid, que sobre su caballo Babieca alcanza las pisadas de la ligerísima yegua del rey Búcar.

Y no perduraron en el Romancero tan sólo los héroes nacionales. La epopeya española cantó también a Carlomagno, y como restos del poema español de *Roncesvalles,* o de otros así, imitados de las *chansons de geste* francesas, se conservan en el Romancero multitud de episodios carolingios: Carlomagno rodeado de todos sus paladines; Roldán, que en desmesura arrogante se niega a henchir con el sonido de su trompa los valles del Pirineo por donde puede llegarle socorro del Emperador; el rey moro Marsín, fugitivo en una cebra, tiñendo con el rastro de su sangre las hierbas del campo; la infeliz esposa de Roldán despertando despavorida en medio de la corte de sus trescientas damas, que para ella tejen el oro y tañen los dulces instrumentos; la linda Melisenda, cuya carne de leche y labios de coral se estremecen en el más violento frenesí amoroso.

Estos temas del Romancero español son enteramente excepcionales. Por ellos el Romancero se distingue del canto narrativo tradicional de las demás naciones. Algunas, como Italia, no tuvieron epopeya propia, y sus canciones narrativas no pueden provenir de un mundo épico nacional. Pero el caso de Francia es plenamente ilustrador. En Francia existió una poesía heroica más abundante que la española y cuyas producciones llegaron, lo mismo que las españolas, hasta el siglo XIV, en que se propaga la canción épicolírica; sin embargo, ni una sola de las canciones épicolíricas de Francia se acuerda para nada de Carlomagno ni de sus doce pares, ni de los demás perso-

najes de las *chansons de geste;* esto nos hace comprender bien cuán importante es el hecho de que los héroes carolingios pululen en los romances, tanto en los antiguos como en los modernos, codeándose con los héroes españoles. Y el caso de Francia es lo corriente; las baladas inglesas tampoco saben nada de Maldón, Beowulf, Finn, los personajes de la epopeya anglosajona; los cantos alemanes no continúan, salvo rara excepción, los temas de los Nibelungos; sólo en alguna *viser* escandinava hallamos héroes de los poemas éddicos: Cigurd y Brunilda, la vengativa Crimilda, Átila, si bien las relaciones de filiación entre la *viser* y el antiguo poema no son claras.

Por esto, el inmediato y fuerte entronque con las gestas heroicas medievales es el carácter más profundamente distintivo del Romancero, ya que tal entronque no se da o se da apenas en la canción narrativa tradicional de los otros pueblos. Relaciónase, naturalmente, este carácter del Romancero con el del teatro español de los siglos XVI y XVII, el cual, aunque tan semejante al inglés en nacionalismo, se singulariza, sin embargo, por continuar los temas mismos del Romancero y de la epopeya medieval.

He aquí cómo el tradicionalismo, que caracteriza tantas manifestaciones de la vida española (acaso más veces para mal que para bien), se revela eminentemente en esta prodigiosa y fecunda continuidad de los temas históricos, más notable, con mucho, que la manifestada en la literatura griega, continuidad que da a la literatura española ese hondo espíritu nacional que Federico Schlegel exaltaba como primero en el mundo.

Orígenes heroicos más tardíos.

Y el Romancero no sólo es épicoheroico en lo que deriva de las primitivas gestas; él por sí solo cantó asun-

tos nacionales después que la epopeya había cesado de hallar inspiración en la vida actual; él, lo mismo que la epopeya extensa antigua, trató de informar al pueblo de los sucesos que ocurrían y preocupaban a la nación. Así surgieron los romances de don Pedro el Cruel, compuestos casi todos en el partido de los Trastamaras, hostil al monarca. Así nacieron los romances fronterizos y los moriscos más viejos, para divulgar los encuentros y sucesos ocurridos en la guerra contra el reino moro de Granada. Sabemos que los reyes no dejaban de valerse de los cantores populares para propagar noticias: Enrique IV, en 1462, mandó hacer un romance sobre cierta campaña en tierras de Granada y mandó a los cantores de la capilla real que lo asonasen; y de igual modo en la capilla de los Reyes Católicos se componían y cantaban otros romances sobre las últimas reconquistas granadinas.

Es cierto que entre las canciones tradicionales de muchos pueblos las hay referentes a batallas y otros sucesos de interés público; pero, aun así, el Romancero se distingue por tener una singular nobleza histórica: en la frontera de Granada resurge, después de más de dos siglos de olvido, la empresa de la Reconquista, que durante cinco largas centurias había sido la obra capital de España, su gran colaboración en la historia de la cristiandad: ésta es la guerra cantada en los romances fronterizos y moriscos, los cuales por eso aparecen revestidos de la más honda significación nacional; los protagonistas de los romances son las figuras centrales de la Historia: los reyes de Castilla y los de Granada, el príncipe Abenámar, el maestre de Calatrava, el conde de Niebla, el obispo de Jaén, don Alonso de Aguilar (el hermano del Gran Capitán), al lado de otros de segunda fila, comendadores, alcaides, caballeros, adalides, que representan el esfuerzo difuso, el poderoso esfuerzo de la colectividad en la secular contienda. La canción tradicional de cual-

quier otro pueblo no sintetiza de este modo la vida nacional aplicada a empresas de valor humano.

Hallamos en las *viser* danesas y suecas asuntos de la historia nacional en la Edad Media, como las *viser* de Mark Stig; también en las baladas inglesas aparecen figuras de claro valor representativo, ora de nobles, ora de populares, como los grandes antagonistas Douglas y Percy o el generoso forajido Robin Hood, pero no tienen por fondo el gran suceso histórico, como los romances españoles. Y en cuanto a las canciones francesas, si se exceptúa la prisión del rey Francisco, no recuerdan ningún suceso de importancia en la Historia. Lo mismo cabe decir de los cantos alemanes. Aquí, pues, tenemos una de las causas principales por las que se puede decir que España es el país del Romancero.

Los orígenes heroicos y el verso de romance.

La forma métrica del Romancero es una tirada de versos de dieciséis sílabas con asonancia monorrima; es, en substancia, la misma versificación de las gestas medievales. Por el contrario, las baladas y las *viser* no tienen el mismo verso de los viejos poemas germánicos; tienen una versificación estrófica, con estrofas, por lo común, de dos o cuatro versos. Verdad es que las canciones épico-líricas francesas, provenzales o piamontesas, emplean bastante la tirada monorrima, análoga a la de las gestas; pero usan mucho más los dísticos, los tercetos y otras varias estrofas. Esta mezcla de los dos sistemas es lo más natural: la canción puramente lírica necesita un metro dividido en estrofas, pues éstas regularizan las reiteraciones, tan propias de la poesía lírica como de las cadencias del baile, acompañamiento primitivo de la canción; por su parte, la poesía épica pide una serie ininterrum-

pida de versos, forma adecuada para seguir una larga narración, sin divisiones periódicas internas que la embaracen.

Ahora bien: el Romancero, al usar exclusivamente, o poco menos, la versificación épica, revela una vez más las condiciones especiales de sus orígenes, más ilustres que los de la canción épicolírica de los otros pueblos.

Orígenes comunes con la canción épicolírica del occidente de Europa.

En el mismo siglo XV, en que se desenvolvían en España los romances de asunto heroico, florecía en Europa, y en España también, una canción épicolírica de asunto novelesco, no histórico. Esa canción usaba preferentemente el dístico y otras estrofas propias de las canciones líricas.

De esta canción líriconarrativa tenemos en España una muestra casi tan antigua como los romances de origen épico, y es la conocida canción de los Comendadores, que se refiere a una tragedia doméstica ocurrida en Córdoba el año 1448, canción que sabemos era muy popular en 1501; su forma métrica es la preferida por la lírica erudita de la Edad Media, o sea el estribote, estrofa de cuatro versos monorrimos con estribillo. Más común es la forma lírica popular análoga a la galaicoportuguesa, de dísticos alternados, con frecuente repetición de ideas, como se ve en el romance de Moriana, envenenadora de su amante desleal:

Morïana, Morïana,
¿qué me diste en este vino,
que por las riendas le tengo,
y no veo el mi rocino?

Morïana en el estrado,
¿qué me diste en este trago,

que por las riendas le tengo,
y no veo al mi caballo?

No se me da por mi muerte,
aunque temprano lo digo;
por la pobre de mi madre,
que jamás me verá vivo.

No se me da por mi muerte,
aunque temprano la hallo;
por la triste de mi madre,
que ya no me verá sano.

Esta canción de Moriana la encuentro citada en la primera mitad del siglo XVI. En 1577 el músico Salinas menciona otra semejante en su estructura eminentemente lírica, embarazosa para el libre y natural curso del relato:

Pensóse el villano que me adormecía,
tomó espada en mano, fuése andar por villa;
pensóse el villano que me adormilaba,
tomó espada en mano, fuése andar por plaza.

Esta clase de narraciones de metro lírico son o ignoradas o no tenidas en cuenta por los críticos del Romancero. Yo, de mí, recuerdo que en mis primeros tiempos de colector de romances, cuando me salía al paso una de ésas, la desechaba, no la recogía. La causa de tal desdén es que estas canciones no se incluían en las colecciones de romances de los siglos XVI y XVII; eran sentidas como género literario diverso, menos noble que el romance de asonante seguido. Y por su parte, también el público sentía una preferencia absorbente por el romance de asonancia uniforme, y atrajo a esta forma la mayoría de las canciones de metro lírico. Así, las dos canciones citadas viven hoy convertidas en romance de asonancia única:

—¿Qué me diste, Morïana,
qué me diste en este vino?

—Tres onzas de solimán,
cuatro de acero molido.
—Sáname, buena Moriana,
que me casaré contigo.
—No puede ser, don Alonso,
que el corazón te ha partido.
—¡Ay triste de la mi madre,
que ya no verá a su hijo!

De igual modo, muchos otros romances monorrimos recogidos hoy de la tradición tuvieron en lo antiguo versificación lírica; y a pesar de ello, esta absorción de las formas líricas por el metro propio de la vieja epopeya es un fenómeno hasta hoy no observado. Notémoslo en todo su gran interés, como confirmación del especial carácter del Romancero español. Todo el Romancero tiende así a revestir una forma épica que lo distingue de las canciones narrativas de los demás países.

Como el exterminio de las formas líricas fué en España casi completo, cabe sospechar que algunos de los romances recogidos modernamente de la tradición en forma monorrima uniforme, tuvieron en lo antiguo un metro lírico análogo a los varios que usan las canciones provenzales, francesas o piamontesas. Pero aunque el metro no haya sido semejante, el hecho es que en el Romancero tradicional hay muchos asuntos análogos a los cantados en otros pueblos del occidente de Europa: la doncella que vestida de soldado va a la guerra; la adúltera muerta por su marido el caballero que vuelve de la guerra y habla con su esposa sin que ésta le haya reconocido; la condesita que peregrina para buscar a su marido ausente y le encuentra a tiempo de impedirle celebrar una nueva boda. Asuntos novelescos de este tipo son muy abundantes en el Romancero.

Orígenes literarios diversos.

Los romances de Tristán, de Lanzarote, de Dido y Eneas, del rey Alejandro, de Progne y Filomena, de Tarquino y Lucrecia, de Paris y Elena, y otros así, en que se refleja la novelística literaria de la Edad Media y del Renacimiento, tienen sus análogos en otros países. Tristán, Orfeo, Hero y Leandro, etc., se hallan en canciones de países románicos y germánicos; acaso tales asuntos abundan menos en otras partes que en España.

Pero donde mejor podemos descubrir otra singularidad del Romancero es en la adopción de algunos temas literarios que pertenecen en propiedad a la poesía lírica. La "serranilla" era en España, como la "pastourelle" en Francia, un tema lírico medieval; el encuentro, ya del caballero, ya del letrado o clérigo, con la serrana, pastora o vaquera, se desarrollaba líricamente, es decir, en una versificación dividida en estrofas; las serranillas conocidas son estróficas y con estribillo:

Cerca la Tablada,
la sierra pasada,
falléme con Aldara,
a la madrugada.

Encima del puerto
coidé ser muerto
de nieve e de frío
e dese rocío
e de grand elada.
Cerca la Tablada..., etc.

Pero el Romancero se apropió este tema, dándole la versificación monorrima del romance, más propia del estilo épicodramático. Daré una muestra: la serranilla de la Zarzuela, ignorada en todos los Romanceros. La acción de este romance-serranilla no pasa en los puertos del Guadarrama, entre Segovia y Madrid, donde se desarrollan

todas las serranillas líricas del Arcipreste de Hita y muchas del Marqués de Santillana, sino en los pasos de Toledo a Ciudad Real, cuando esta población se llamaba aún Villa Real, es decir, antes de 1420. Dos siglos después, el romance tenía una popularidad inmensa; Lope de Vega lo incluyó y lo glosó en tres de sus obras dramáticas. No carece de gracia maliciosa ni de encanto descriptivo, evocando las vastas escabrosidades al sur de los montes de Toledo, entonces yermas y despobladas:

Yo me iba, mi madre,
a Villa Reale,
errara yo el camino
en fuerte lugare.
Siete días anduve
que no comí pane,
cebada mi mula,
carne el gavilane.
Entre la Zarzuela
y Darazutane,
alzara los ojos
hacia do el sol nace;
vide una cabaña,
della el humo sale.
Picara mi mula,
fuíme para allá;
perros del ganado
sálenme a ladrar;
vide una serrana
del bello donaire.
—¡Apeaos, caballero,
vergüenza no hayades,
mi padre y mi madre
fueron al lugar,
beberéis de la leche
mientras el queso se hace!

Otro tema lírico que vino a parar al Romancero es el tema de la malcasada. En la literatura antigua provenzal y francesa existen multitud de cantos de mayo,

probablemente restos de antiguos ritos licenciosos de las fiestas paganas de primavera, *chansons des mal mariées*, inspiradas siempre en el encomio del amante y en la irrisión del marido; todas respiran la más insolente negación de la moral, el más descarado impudor, que, como dice Jeanroy, sería monstruosidad si fuese otra cosa que un juego poético.

En España hay canciones de malmaridada, aunque crea que no el doctísimo Jeanroy. Y cabe observar desde luego que aquella esencial inmoralidad de la canción francesa desaparece por lo común en las adaptaciones españolas.

¿Qué me queréis, caballero?
Casada soy, marido tengo.
Casada soy sin ventura,
nada ajena de tristura;
y pues hice tal locura,
de mí misma yo me vengo.
Casada soy, marido tengo.

Esta poesía lírica, estrófica, pasó también al Romancero; se hizo canción épicodramática, y también con asonancia uniforme:

La bella malmaridada
de las lindas que yo vi,
mírote triste, enojada,
la verdad dila tú a mí.
Si has de tomar amores,
vida, no dejes tú a mí;
que a tu marido, señora,
con otras dueñas lo vi,
festejando y retozando,
mucho mal dice de ti...

La infidelidad del marido, el desprecio y las brutales amenazas a su mujer justifican el desvío de ésta en el romance: la malcasada pide a su interlocutor que la sa-

que de la triste vida que lleva, y ella le sabrá servir "como a caballero gentil". Pero todavía esta moralización del asunto pareció poca, y en una variante del romance, publicada el año 1551, sobreviene el marido; a su presencia, la mujer, sintiéndose culpable, aunque sólo en pensamiento, le pide que la ahorque "con cordones de oro y sirgo":

> en la huerta de los naranjos
> viva entierres tú a mí,
> en sepultura de oro
> y labrada de marfil,
> y pongas encima un mote,
> señor, que diga así:
> «Aquí está la flor de las flores;
> por amores murió aquí.»

En las canciones francesas de malcasada el marido aparece a veces, pero es para que la mujer le escarnezca abiertamente, dando que reír a costa de él. Insisto en esto para mostrar cómo el romance de "la bella malmaridada", aunque de tema extranjero, es muy significativo. En otra ocasión señalé como carácter fundamental de la literatura española su tendencia ética, tendencia que a menudo vemos confirmada en el Romancero, y muy especialmente en este romance, pues en él se contradice la misma esencia de sus originales franceses. El Romancero confirma lo que sucede en el teatro: en Francia el marido de la adúltera es tipo de *vaudeville,* en España es personaje de drama calderoniano. Por esto, el romance de "la bella malmaridada" merece nuestra atención de romance representativo, y porque además fué uno de los más divulgados en el siglo XVI; no hay libro de vihuela que no tenga 8 12, 30 variaciones de "la bella"; en los cancioneros, las glosas de "la bella" se cuentan por centenares; razón tenía un poeta en exclamar ante tan extraordinaria popularidad:

¡Oh bella malmaridada,
a qué manos has venido,
mal casada y mal trobada,
de los poetas tratada
peor que de tu marido!

Estilo de los romances: el fragmentarismo.

El estilo de los romances nos da otra nota muy apreciable de caracterización hispánica.

En medio de la relativa uniformidad del estilo en la canción narrativa de todos los países, los romances se distinguen por una extrema sencillez de recursos, que se manifiesta ora en la abstención y eliminación de elementos maravillosos o extraordinarios, ora en la parquedad ornamental, en la adjetivación reprimida, ora en la versificación asonantada monorrima; es la misma austeridad realista, la misma simplicidad de forma que caracteriza nuestra literatura más representativa desde el primer monumento literario. Con esa sencillez de recursos, los romances alcanzan gran viveza intuitiva de la escena, emoción llana y fuerte, elevación moral, aire de gran nobleza.

Sólo me detendré en un singular recurso de idealidad, que, muy conforme a esta simplicidad característica, consiste, no en desarrollar ninguna fantástica invención, ninguna extraña combinación imaginativa, sino tan sólo en saber callar a tiempo.

Los romances españoles modernos, lo mismo que las baladas o que las canciones épicolíricas de Francia e Italia, por lo común encierran, aunque con gran brevedad, un asunto completo: el nudo del interés dramático va seguido de su desenlace. Pero al hojear un Romancero del siglo XVI nos sorprende la gran abundancia de asuntos inacabados. Puede ser olvido o descuido lo que así deja incompleta la versión de un romance; pero en se-

guida desechamos esta explicación. Bien se comprende que si en el siglo XVI las versiones truncas fuesen tenidas por defectuosas, no hubieran hallado tan fácil y frecuente acogida en los Romanceros, pues éstos se publicaban para el recreo del público, no para el estudio de los eruditos o arqueólogos; y esta observación se comprueba al comparar la belleza de esas versiones fragmentarias con otras que tienen su final completo, pues fácilmente se echa de ver que el fragmento es más hermoso que el todo. El romance del *Prisionero* en su versión más larga no vale lo que en su versión trunca. El *Infante Arnaldos,* que todos admiran como la principal obra maestra del Romancero, como arquetipo de baladas, no es otra cosa que una versión fragmentaria; aquí el corte brusco transformó un sencillo romance de aventuras en un romance de fantástico misterio, y esto no fué por casualidad, sino después de varias tentativas de un final trunco, algunas de las cuales se nos conservan en los cancioneros antiguos. El acierto en el corte brusco aparece así como una verdadera creación poética.

El fragmentarismo del Romancero es, pues, un procedimiento estético: la fantasía conduce una situación dramática hasta un punto culminante, y allí, en la cima, aletea hacia una lejanía ignota, sin descender por la pendiente del desenlace. La bella mora *Moraima,* abriendo de par en par su corazón, como un abismo que el romance se complace en dejar abrupto y hondo ante nuestra mirada, nos dice de la eterna tragedia femenina mucho más que cualquiera invención detallada que se suponga a continuación. *Rosaflorida,* en la mayor llamarada de su locura de amor, nos interesa más fuertemente que si escuchásemos después cómo Montesinos había acudido a las espléndidas súplicas de su enamorada. *Catalina, Mis arreos son las armas, Rosafresca,* como relámpagos rasgan la tiniebla de la realidad y nos dejan entrever en un jirón

el magnífico bosque de lo ideal que, invisible, nos rodea.

De este modo los recitadores de romances halagaban la vaguedad de la imaginación y del sentimiento, despertaban estados imprecisos del espíritu, que tan valiosos son para el arte refinado.

Y habremos de notar por fin que esta propensión a lo fragmentario en el Romancero, además de ser muy característica en sí, lo es también en su génesis histórica, pues sin duda es una consecuencia más de los singulares orígenes heroicos que distinguen el romance entre las demás canciones épicolíricas. El uso de recitar aislados algunos versos de un poema extenso dió origen a muchos de los romances más viejos que se nos conservan; siendo éstos esencialmente fragmentarios, ellos hubieron de generalizar el gusto por los relatos inacabados, por las situaciones indefinidas.

Influencias renacentistas en el Romancero.

A primera vista estaríamos tentados a considerar el Romancero como un producto meramente medieval, y por tanto miraríamos la gran boga que los romances alcanzaron en el siglo XVI como un fenómeno antirrenacentista o al menos arrenacentista, como una prueba de la tesis que se ha enunciado con la fórmula "España sin Renacimiento".

Pero es que el Renacimiento, en todas partes, tuvo como consecuencia esencial la estimación profunda de la poesía popular. Montaigne, muy lleno de la idea platónica de que la naturaleza produce las cosas más grandes y hermosas, mientras el arte las cosas menores e imperfectas, afirmaba que "la poesía popular y puramente natural tiene ingenuidades y gracias por las cuales compite con la mayor belleza de la poesía perfecta según el arte". En Inglaterra tenemos la declaración de Sidney, que al

escuchar a un ciego cantar con áspera voz la balada de Percy y Douglas, sentía una emoción más penetrante que el sonido de una trompa; Ben Johnson, por su parte, prefería, a ser autor de todas sus obras, serlo de la balada *Chevy Chase*. En Dinamarca, las *viser* eran gustadas por la reina Sofía y por las damas aristocráticas de los siglos XVI y XVII. No hay, pues, nada de arrenacentista en la gran boga alcanzada por los romances en la España de esos mismos siglos. Si el Romancero arraigó más en España que la balada de Inglaterra, esto es diferencia cuantitativa, no cualitativa, debida a las circunstancias.

La principal causa de ese mayor arraigo fué que el Romancero venía modernizando sus ideas directrices desde la centuria anterior. Podemos observar, por ejemplo, un cambio profundo de las ideas antiguas en un caso tan notable como la estimación que ahora se concede al moro enemigo; por lo cual la amplitud con que el Renacimiento vino a desarrollar una viva curiosidad por todo lo humano en sus tipos más diversos y exóticos, la valorización del hombre en sí mismo, por cima de las limitaciones medievales de raza, religión o clase, halló al Romancero preparado en el mismo sentido. Los poemas y romances más viejos tratan, sí, al enemigo de la fe con tolerancia y benignidad, que choca en comparación con la crueldad intolerante expresada en las *chansons* francesas, pero al fin no ven en él sino "el enemigo", figura secundaria y borrosa. Por el contrario, en el siglo XV el moro es traído frecuentemente al primer término del cuadro poético; el vencido es observado con interés, es admirado en su arrogancia gallarda, en su galantería, en su generosidad, en sus galas extrañas. Entonces se componen (por castellanos, claro es, nunca por moros) los primeros romances *moriscos,* que consisten en mirar la secular Reconquista no desde el campo cristiano, como siempre antes, sino desde el campo musulmán, ora para

compadecer las desgracias del vencido, ora para admirar su esfuerzo personal, y hasta para referir sus victorias mismas. Uno de estos romances manifiesta el sentimiento islámico de la ciudad de Granada, que rechaza al rey don Juan de Castilla cuando la requiere de amores; otro se compenetra con el dolor del rey y del pueblo granadinos por la pérdida de Alhama; otro se consagra a los suspiros del rey moro por el cautiverio de la morica de Antequera, no berberisca, por cierto:

> blanca, rubia a maravilla,
> sobre todas extremada.

El Romancero, así, olvida a menudo el carácter nacional y religioso de la Reconquista; se desnacionaliza en parte para ganar en universalidad. Y esto ocurre lo mismo en otros aspectos. Basta notar ahora que cada vez que nos es dado comparar dos versiones de cualquier romance heroico, una del siglo XV con otra del XVI, observamos siempre que en la más tardía se ha consumado ya un proceso que lleva desde lo particular épico hacia lo más general y novelesco; el Romancero pierde así gran parte de su medievalidad.

Después debemos considerar que la incorporación del Romancero al gusto de las clases cultivadas en el siglo XVI, hecho apoyado también, como hemos visto, por las ideas renacentistas, trajo consigo para los viejos cantos una singular perfección estilística: los romances viejos se repitieron y reelaboraron en variantes debidas a los más cultos ingenios de aquel siglo de oro, educados en el mejor gusto cortesano al par que llenos de espíritu tradicional; en esas variantes, que son las recogidas y fijadas por la imprenta del siglo XVI, el Romancero se saturó de las esencias poéticas más naturales, a la vez que más refinadas del arte hispánico, y adquirió esa trabajada sencillez, esa difícil facilidad por la que es admirado.

En ningún modo hemos de ver en el Romancero una amalgama indiferenciada de elementos aristocráticos y plebeyos. Ambos elementos existen en él, pero perfectamente deslindados; las versiones de un mismo romance que hoy pueden recogerse de la tradición manifiestan bien su procedencia, ora de las clases educadas, ora de las ignorantes; las versiones elaboradas tradicionalmente entre las clases cultas en el siglo de oro son el verdadero Romancero que todos conocemos; y así el Romancero es popular en el alto sentido de la palabra, no vulgar y bajo; noble por sus orígenes épicoheroicos, sigue siendo noble por haber sido elaborado y fijado principalmente en la época del Renacimiento.

Un humanista como Juan de Valdés, que distinguía muy bien los dos términos de popular y vulgar, tan frecuentemente confundidos, ensalzaba la naturalidad de los romances "porque en ellos, decía, me contenta aquel su hilo de decir que va continuado y llano, tanto, que pienso que los llaman romances porque son muy castos en su romance", y los contraponía al "decir bajo y plebeyo", que le molestaba en muchas canciones de poetas cortesanos.

Esta nobleza de estilo es otro carácter diferencial del Romancero, muy notable. Repárese en los cantos tradicionales franceses: Doncieux los llama también *romancero,* pero en ellos a veces trasciende el origen humilde; es lo popular mirando a lo vulgar; como acontece igualmente en las versiones modernas de nuestros romanceros.

Los romances llamados artificiosos.

El Romancero, dignificado de este modo por el Renacimiento, fué continuado por los poetas cultos de los siglos XVI y XVII; en él trabajaron desde humildes ver-

sificadores historiógrafos, como Sepúlveda y Padilla, hasta los más grandes poetas, como Lope de Vega y Góngora. Todos, informados por el espíritu de la antigua poesía heroica, tomaban de ella el gusto por el anónimo y por la naturalidad ingeniosa; todos, a la vez hombres de su edad moderna, llevaban a la vieja forma narrativa algo, y aun mucho, de las tendencias de escuela que entonces se sucedían en el campo de la literatura. Sólo recordaremos un aspecto: cuando la poesía amorosa tendió a vivir en un mundo exótico idealizado, surgió el romance pastoril derivado de la renacentista novela de igual género; pero, al lado de la idealización arcaica y obedeciendo al desarrollo del Romancero en el siglo XV que acabamos de exponer, surgió con más fuerza la idealización granadina, poniéndose de moda el romance amoroso morisco, esto es, el romance morisco nuevo de las últimas décadas del siglo XVI.

El *Romancero general* de 1604 reunía los nuevos romances de estos poetas modernos, creyendo poder cubrirlos todos con la idea renacentista de la Naturaleza vencedora del Arte: en este género de poesía, dice el prólogo, "tiene el artificio y rigor retórico poca parte, y mucha el movimiento del ingenio elevado, el cual no excluye a el arte, sino que la excede, pues lo que la naturaleza acierta sin ella es lo perfecto".

No es mucha, ciertamente, la "naturalidad" de algunos de los romances incluídos en esa colección, muy preciosistas o retóricos por cierto, pero en general logran hermanar con los viejos lo bastante para que muchos críticos (un Herder, un Hegel, un Longfellow, un Durán) tomen como medievales muchos de esos romances escritos en los siglos de oro.

El Romancero en la literatura y en la vida de la nación española.

El Romancero, ya lo vemos, tiene en la literatura una boga y un aprecio extraordinarios. Es verdad que en otros países hemos señalado ejemplos de singular estima hacia los géneros análogos, pero España, por el particular carácter de su cultura, perseveró más asiduamente en la admiración y supo adivinar en el canto tradicional filones variados e inagotables de nuestra poesía.

Los romances empiezan a ser oídos en los palacios desde 1445, que sepamos, en la corte de Alfonso V de Aragón, desde 1462 en la de Enrique IV de Castilla, y luego en la de los Reyes Católicos; en Aragón servían de modelo a la poesía trovadoresca; en Castilla eran principalmente estimados en su aspecto de poesía política, destinada a mantener el público interés despierto hacia la guerra de Granada.

Como poesía histórica, las crónicas y las historias los incorporaron a veces en sus relatos. Luego la música de salón, la de los vihuelistas, cultiva el romance tradicional en las cortes de Carlos V y Felipe II; muestras de esta moda hallamos desde el arte de vihuela del caballero Luis Milán (1535) hasta el tratado de música de Salinas (1577).

Creciendo cada vez más el gusto por los romances, empieza la costumbre de coleccionarlos en tomitos de bolsillo. El *Cancionero de romances* abre la serie, hacia 1548; siguen la *Silva de romances,* la *Flor de romances,* hasta el *Romancero general* de 1600 y sus derivados. Las primeras colecciones recogen los romances viejos y tradicionales; las últimas acogen los de novísimas modas, principalmente los moriscos de estilo renovado.

En seguida el teatro, al hacerse nacional, se apodera del Romancero. En 1579, el poeta sevillano Juan de la

Cueva hizo oír por primera vez en la escena el texto de un romance heroico tradicional; y poco después Lope de Vega, en los primeros años de su precoz juventud, componía su comedia de los *Hechos de Garcilaso,* donde insertaba otro romance, iniciando de este modo su fecunda escuela, que tantísimos romances utilizó para los asuntos y para los diálogos dramáticos. De este modo, cuando las Flores y el Romancero olvidaban ya los romances viejos, el teatro empezó a aprovecharlos abundantemente y continuó inspirándose en ellos por espacio de más de cuarenta años. Dentro de esta moda, comedias hay que son una verdadera antología de romances, como *Las mocedades del Cid,* de Guillén de Castro, obra llamada a tan gran fama y a tan altos destinos.

Después, aunque no tanto como el teatro, también la novela es deudora al Romancero. Las *Guerras civiles de Granada* (1595-1604), obra famosa en la literatura mundial, es otra antología de romances fronterizos y moriscos. El *Quijote* mismo debe su idea inicial y sus primeros capítulos a una parodia entremesil de romances; debe a éstos también la inspiración de episodios capitales, como el de Cardenio en Sierra Morena o el de la cueva de Montesinos.

Hasta la poesía religiosa imitaba y contrahacía los romances profanos, tanto en los cancioneros y romances sagrados como en los autos sacramentales.

Los romances estaban tan presentes a la memoria de todos, que sus versos fluían a cada paso, en la conversación ordinaria, como elementos fraseológicos del idioma. Para disculpar benévolamente las palabras del interlocutor, se decía: *Mensajero sois, amigo, no merecéis culpa, no,* verso de un romance del conde Fernán González; para el disimulo u ocultación, *En figura de romeros, no nos conozca Galván,* verso del romance de Gaiferos; para la indiferencia, *él de nada se dolía,* que

es hemistiquio del romance de Nerón. Multitud de frases como éstas abundan en la lengua del *Quijote;* después, hacia 1640, caen en desuso.

La totalidad del Romancero tiende a olvidarse en la segunda mitad del siglo XVII. El arte de reglas, el seudoclasicismo, la poética de Luzán, todo progresivamente fué conspirando a que el romance, tras la gloria pasada, viniese a ser despreciado durante el siglo XVIII. Se ausentó casi completamente de la literatura y se refugió en los pueblos retirados y en los campos, entre la gente menos letrada. Pero aún nos cabe considerar, en este tiempo adverso, cómo el Romancero completa y afirma su inmensa difusión por todas las regiones peninsulares de lengua española, así como por sus hermanas de lengua portuguesa y catalana; por las islas, desde Baleares y Canarias hasta las Azores y Madera; por el Brasil y por toda la América, desde Nuevo Méjico hasta la Patagonia; por todas las colonias judeohispanas, lo mismo en Marruecos que en la península Balcánica, en Asia Menor, en Siria y en Egipto. Y en todas estas regiones el Romancero vive aún hoy, mostrando una extensión geográfica que ninguna canción tradicional iguala ni ha igualado nunca. La difusión fué tan abundante, que en estas regiones extremas, donde el Romancero no es nativo, sino importado, se conservan acaso mucho mejores versiones de romances que en el centro de la Península. Sin las versiones de Cataluña o de Marruecos, una gran porción de la belleza tradicional estaría perdida, muchos asuntos viejos estarían olvidados ya para siempre; varios romances, como *La guardadora de un muerto* y *La fratricida por amor,* sólo me son conocidos en Cataluña y Tánger. ¿Quién sabe hoy por tradición en España el romance de las *Quejas de doña Jimena ante el rey?* Pues en Tánger no hay judía que no lo cante. De este modo la geografía

del Romancero es también representativa, pues coincide con la extensión máxima del imperio hispánico.

El olvido en que la literatura y la erudición españolas dejaron caer al Romancero, sólo se remedió por influjo del aprecio que algunos pueblos extraños empezaron a manifestar hacia los romances. Inglaterra precedió a todos. A mediados del siglo XVIII el helenista escocés Thomas Blackwell, estudiando la vida y obras de Homero, indicaba los romances moriscos españoles como muestras de verdadera poesía popular, y, en seguida, el obispo Percy, en sus *Reliques* (1765), comparaba las baladas con los romances y traducía dos de éstos; después otros varios hicieron análogas traducciones. La rehabilitación tuvo un tropiezo: Southey (1808) manifestó que en Inglaterra había una sobreestima injustificada hacia los romances, y juzgó a todos éstos como muy inferiores a las baladas; sin embargo, las traducciones y la estimación siguieron contando con la pluma de Walter Scott, de lord Byron, de Lockhart; y Longfellow (1833), contestando a Southey, declaraba que el romance de la *Partida de Bernardo* no era inferior a la admirable balada *Chevy Chase*, y que el *Conde Alarcos*, en simplicidad y en vigor patético, no tenía par entre todas las baladas inglesas, siendo muy superior a *Edom* o *Gordon*.

En esta valoración del Romancero, tras Inglaterra iba Alemania. Percy había servido de guía a Herder; después Goethe y J. Grimm escribieron elogios extraordinarios y trabajos eruditos sobre el Romancero. Schlegel (1812) volvía a hacer la comparación de las baladas inglesas con los romances, ensalzando a éstos como poesía verdaderamente heroica y nacional, claros y atractivos para el pueblo, a la vez que bastante nobles en ideas y expresión para deleitar a los hombres más cultos. Hegel, en su *Estética*, encomiaba el collar de perlas del Roman-

cero, y lo contraponía audazmente a lo más bello que produjo la antigüedad clásica.

En tercer lugar contribuía Francia, donde Creuzé de Lesser (1814) calificaba el Romancero, siguiendo las teorías wolfianas, como "una *Ilíada* sin Homero"; comparación afortunada que Víctor Hugo (1829) rehizo, hablando de "una *Ilíada* gótica y otra árabe", y que Viardot (1832) precisó, teniendo a los romances por rapsodias, a las que sólo había faltado un Pisístrato para formar con ellos una *Ilíada* española.

Esta gran corriente de rehabilitación iniciada en Inglaterra, hizo que España reaccionase contra las ideas del siglo XVIII y volviese a mirar el Romancero como digno de la mayor estima. La colección de Durán (1828-32) fué el comienzo de la reacción. Zorrilla glosó el *¡Ay de mi Alhama!* (1847); él y el Duque de Rivas (1841) escribieron muchos romances narrativos. Y aún más que en la época romántica, en la moderna vemos resurgir la inspiración del Romancero: la llevan al teatro Jacinto Grau en su *Conde Alarcos* (1907), Cristóbal de Castro y López de Alarcón en su *Gerineldo* (1909); la llevan a la lírica, a la narrativa y a la prosa Enrique de Mesa, Fernández Ardavín, Blanco Belmonte, Moreno Villa, García Lorca, Alberti; la matiza y afiligrana Azorín, el maestro de la nueva sensibilidad. Así otra vez el viejo Romancero revive en la nueva literatura.

En suma: el Romancero es la canción épicolírica de fondo más heroico y caballeresco; sólo las *viser* danesas y suecas pudieran comparársele; pero el Romancero, más que las ya excepcionales *viser*, no sólo representa más altamente la vida histórica nacional, sino que aparece más enraizado en la poesía heroica, esa poesía que informa los orígenes literarios de los pueblos modernos, y de la cual el Romancero continúa los héroes, los temas, la versificación y hasta los versos mismos. El Romancero, ex-

tendido por todos los climas y los mares adonde se dilató el imperio hispánico, es la canción épico-lírica que recrea la imaginación de más pueblos, por el hemisferio boreal y austral. Es la canción que ha alcanzado más altura literaria, haciéndose digna de informar importantes ramas de la producción artística, tanto en la época clásica como en la moderna; nótese, por ejemplo, que Víctor Hugo imita romances españoles y no canciones narrativas francesas. El Romancero, en fin, por su tradicionalismo, por la cantidad de vida histórica que representa y por la multitud de reflejos estéticos y morales, es quintaesencia de características españolas.

He aquí por qué podemos repetir con verdad que España es el país del Romancero.

Qué es esta FLOR NUEVA.

El que compare los textos incluídos en esta FLOR NUEVA DE ROMANCES con los publicados antes por Grimm, Durán, Wolf o Menéndez Pelayo, advertirá que aquí se funden a veces dos versiones consagradas en esas grandes colecciones, y sentirá extrañeza ante otras variantes que le son totalmente desconocidas; la mayoría de éstas proceden de textos antiguos ignorados por los críticos antedichos o de nuevas versiones modernas obtenidas de la tradición oral; algunas son de mi propia inventiva.

Al introducir esas variantes creo que no hago sino seguir los mismos procedimientos tradicionales por los que se han elaborado todos los textos conocidos. La mezcla de dos o más versiones de un mismo romance se observa en todos los cancioneros viejos; y por su parte, todo recitador, tanto antiguo como moderno, retoca y refunde el romance que canta. La tradición, como todo lo que vive, se transforma de continuo; vivir es variar. Y las

variantes del Romancero fueron de juventud y esplendor cuando se producían lo mismo bajo los artesonados del Alcázar de Segovia, en los labios de la Reina Católica, que bajo el olmo de la plaza de Arévalo, en los campos de los labradores; cuando brotaban de la imaginación de un Lope de Vega lo mismo que de la de un Agustín Castellanos.

Hoy la tradición está decaída porque sólo vive entre los rústicos, pero, ¿acaso no podrá revivir también en un ambiente de cultura? Por lo menos ha revivido en mi ánimo; y en él se han producido variantes que juzgo de la misma naturaleza que aquellas con que Timoneda refundía los romances que publicaba. Y aun alego en favor mío una más íntima compenetración con esta poesía tradicional.

Yo aprendí desde la niñez los romances en una tierra empapada de ellos, en la arcaizante Asturias. Su canto alegraba las siempre alegres excursiones muchachiles por el puerto de Pajares, por los encinares de El Pardo, por las entonces solitarias cumbres del Guadarrama; y reanimados por frescas voces femeninas, contagiadas de la afición, afirmaban en mi ánimo la verdad del consabido verso: "Viejos son, pero no cansan". Yo después, para estudiar la esencia y la vida de la poesía tradicional, he buscado los restos antiguos del Romancero en las bibliotecas principales de Europa, los he buscado con avidez en la tradición viva y los he oído cantar en multitud de pueblos, desde las brañas de los vaqueros asturianos hasta las cuevas del Monte Sacro, a la vista de la romancesca Granada; los oí en las orillas del Plata y al pie de la gigantesca mole de los Andes.

Yo me encuentro así que soy el español de todos los tiempos que haya oído y leído más romances. Las versiones que agradan mi imaginación tan llena de recuerdos tradicionales, las que me gusta repetir, las que doy aquí

al público, creo que son una partecilla de la tradición, como las refundidas en cualquier Flor, Primavera o Romancero del siglo XVI, como las de cualquier Timoneda, Moncayo o Escobar de los tiempos pasados.

Y las palabras que hace cuatrocientos años decía el editor de Amberes cuadran perfectamente a mi nuevo intento: "Yo hice toda diligencia por que en estos romances hubiese las menos faltas que fuese posible y no me ha sido poco trabajo juntarlos, y añadir y enmendar algunos que estaban imperfectos, pareciéndome que cualquiera persona para su recreación y pasatiempo holgaría de los tener."

EN LOS SIGLOS AUREOS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

REÚNO aquí cuatro ensayos sobre temas de nuestra literatura en los siglos de oro.

En El estilo de santa Teresa, *cansado de ver el nombre de S. Freud aparecer en los estudios sobre la santa, quiero explicar ese estilo lisa, llana y literariamente, no por hipotéticas figuraciones, sino por los manifiestos propósitos y ejercicios ascéticos de la autora, y por las lecturas que contribuyeron a formar su espíritu. En cuanto a tales lecturas, trato de corregir un error muy común en los trabajos de investigación sobre las fuentes de inspiración literaria, pues en ellos es muy frecuente la gran limitación de no dejar a salvo la originalidad del autor que se inspira en la obra de otro. Este error apoca, descamina o invalida por completo la crítica de las fuentes. De él tratamos también en el estudio que aquí va a continuación.*

Un aspecto en la elaboración del Quijote *es trabajo destinado a descubrir el pensamiento de Cervantes respecto al ideal caballeresco, fijando la actitud del autor frente a los libros de caballerías y al romancero, los dos géneros literarios en que la vida caballeresca medieval era exaltada cuando se escribió el Quijote. El punto de partida para esta indagación es la completa semejanza que existe entre la primera aventura de don Quijote, la de los mercaderes, en el capítulo IV, y un chocarrero* Entremés de los romances. *Todas las razones y argumentos nos llevan a ver que el entremés se escribió unos diez años antes que el Quijote; pero algunos eruditos, entre ellos Emilio y Armando Cotarelo, con quienes polemizo, dicen que si el Quijote fuese posterior al Entremés, Cervantes sería un plagiario y su obra perdería valor, por lo cual es preciso suponer que el Entremés es una imitación de esa primera aventura. Esta manera de razonar es desconocer en absoluto la esencia de la creación artística.*

Todos los incidentes del Hamlet, *uno por uno, están en Belleforest y en otros autores; toda la trama, y aun versos, del* Alcalde de Zalamea *de Calderón están en el drama que con igual título escribió Lope de Vega, y a nadie se le debe ocurrir hablar de plagio en estos casos más chocantes en que un gran autor reproduce por extenso toda una ficción literaria precedente. Y por otra parte, que el Entremés sea imitación de una aventura del Quijote va contra el buen raciocinio, pues en el Entremés la locura de Bartolo, causada por leer tantos romanceros (sin leer libros de caballerías) tiene completa coherencia y homogeneidad respecto a la pequeña trama de la obra, puesto que Bartolo sueña con ser personaje romancístico y no caballero andante; por el contrario, Don Quijote, que enloquece por leer libros de caballerías y que en su biblioteca no tiene ningún romancero, padece, en esta sola aventura de los mercaderes, una incoherente desviación de su locura, al creerse personaje romancístico y al no acordarse de los caballeros andantes como en todas las otras innumerables aventuras. Así las cosas, es un contrasentido suponer que el Entremés imite al Quijote, pues entonces el torpe entremesista, al hacer que Bartolo sea un desatinado lector de romanceros y no de libros de caballerías, daría coherencia y homogeneidad de plan a su imitación, enmendando sabiamente la plana a una obra superior en que tal coherencia aparece quebrantada; mientras que, dentro de la suposición contraria, es perfectamente comprensible que un autor genial se sienta excitado por la bulliciosa gracia de una bufonada entremesil y, por irreflexiva sugestión, deje que don Quijote se crea, por una sola vez, personaje romancístico. A esta incongruencia, tan chocante y no advertida por los comentadores de Cervantes, nadie le encontrará explicación sino por influjo del Entremés.*

Pero ¿a qué estoy escribiendo sobre lo que el curioso lector puede ver, si es tanta su curiosidad que siga hojeando este libro? Bien claramente aparece que estas páginas sobre el Quijote son por mí muy preferidas, porque tanto remacho sobre ellas. Me preocupan las ideas erróneas que ahora dominan sobre la creación artística, encumbrándola, desorbitándola hasta hacerla creación «ex nihilo». Se llega a decir que la obra genial de arte no tiene más historia que en sí misma, pues comienza con su autor y con él acaba; y realmente estamos en una época de sobreexcitado afán de originalidad en el escritor. Pero la evolución del tipo quijotesco en la mente de Cervantes no comienza ni progresa sólo en ella; el autor no crea de la nada, sino del

barro ya creado, al cual el artista creador infunde el soplo de vida: el barro del Entremés, el barro de los cuentos a lo Sacchetti, o de los romances como el de Juan del Encina, el barro de otras fuentes o modelos, que es preciso indagar en número mayor que el que los cervantistas han descubierto diligentemente, porque es necesario conocer, cuanto más posible, el punto de partida de la inspiración, para comprender con entera claridad el alcance y objetivo a que ella tiende. Por eso vuelvo a este tema, echando por otro camino, en Cervantes y el ideal caballeresco, *para mostrar cómo Cervantes, en vez de contribuir, según muchos dicen, a la ruina del espíritu heroico, lo exalta en su singular sátira de los libros de caballerías.*

El cuarto estudio que aquí incluyo es sobre Lope de Vega *en su biografía y en su* Arte Nuevo de hacer comedias. *Un autor suele comúnmente hablar de sí como en defensa propia, presentándose bajo los aspectos más ventajosos que puede, pero se da también el caso, y Lope de Vega es uno de ellos, en que el autor se complace abandonándose a la más cruda displicencia respecto de sí mismo, tanto en el orden moral como en el literario. El crítico, si no está muy sobre aviso para aquilatar el grado de insinceridad que hay en un caso y en otro, hará una biografía color de rosa o una biografía encenagada, y se engañará lo mismo respecto de la obra poética. De Lope, por confiar demasiado en su autocrítica despreciadora, se llegó a creer que era un inconsciente reformador del teatro, que acertaba queriendo disparatar, y Lope como no era un amoral, tampoco era un dramaturgo aturdido; tenía perfecto conocimiento de lo que quería hacer sobre la escena.*

EL ESTILO DE SANTA TERESA

Parte de este artículo fué publicada en la revista *Escorial,* octubre de 1941.

En el siglo XVI, primero de nuestra edad de oro literaria, domina una norma de sencillez y naturalidad en el lenguaje, seguida por todos los principales escritores de entonces. Dentro de esta norma, Santa Teresa adopta una posición extrema, particularmente notable por su máxima espontaneidad. Fijar en qué consiste la espontaneidad, a qué móviles obedece y qué grado de originalidad alcanza es cosa bastante difícil. Hace años traté incidentalmente este tema, sin espacio para exponer lo que acerca de él me ocurría, y ahora voy a desarrollarlo en algunos puntos, sin la limitación de entonces.

Lecturas de Santa Teresa

Santa Teresa se instruyó y fué escritora gracias a que la reforma española del Cardenal Cisneros había promovido el cultivo de la lengua vulgar en traducciones de varios libros místicos medievales, hechas generalmente por frailes franciscanos. Por iniciativa de Cisneros se traduce la *Vita Christi del Cartujano* (o sea el Ludolfo de Sajonia), publicada en cuatro volúmenes en folio el año 1503; se traducen, igualmente gracias a él, el *Tratado de la vida espiritual,* de San Vicente Ferrer, en 1510; *La Vida de*

Santa Catalina de Sena, en 1511, y varias obras más, leídas por Santa Teresa. Después, otros franciscanos, seguidores del pensamiento de Cisneros, compusieron en romance obras originales, también muy leídas por la Santa: fray Alonso de Madrid, el *Arte para servir a Dios* (1521); fray Francisco de Osuna, el *Tercer Abecedario espiritual* (1527), y fray Bernardino de Laredo, la *Subida del monte Sión* (1535).

Estos y bastantes más libros frecuentaba Santa Teresa, que desde su niñez era ávida lectora, cuando he aquí que el gran inquisidor Valdés publicó, en 1559, su *Indice* de libros prohibidos, incluyendo muchos en lengua vulgar, por el peligro que existía en entregar doctrinas difíciles de la religión a gente ruda, incapaz de comprenderlas y expuesta al contagio de la reforma protestante. El criterio del arzobispo inquisidor era extremadamente hostil a los libros contemplativos en romance, que él decía "para mujeres de carpinteros", y hasta incluía en el *Indice* la *Guía de Pecadores,* de fray Luis de Granada, cuyo autor tuvo que tomarse el trabajo de dar a su obra una nueva redacción para que pudiera seguir circulando. La contrarreforma imponía decisiones como éstas. El peligro del libre examen en materias religiosas hacía que el Concilio de Trento, cuando siete años antes del *Indice* de Valdés celebraba su segunda reunión, discutiese la conveniencia de prohibir la Biblia en lengua vulgar, prohibición que se llevó a cabo en el *Indice* decretado por el mismo Concilio en su reunión tercera y última.

Con este riguroso criterio de contrarreforma, el *Indice* del arzobispo Valdés privó de un golpe a Santa Teresa de muchos libros "que le daba recreación leerlos", como ella dice en el capítulo 26 de su *Vida.* Aquí la autora nos encarece el gran sentimiento que tuvo por esta privación, ya que, ignorando el latín, no podía tener otras lecturas. Pero entonces la socorre el consuelo celeste, pues el Señor

le dijo: *No tengas pena, que yo te daré libro vivo.* "Yo —continúa la Santa— no podía entender por qué se me había dicho esto, porque aún no tenía visiones. Después, desde a bien pocos días, lo entendí muy bien, porque... ha tenido tanto amor el Señor conmigo para enseñarme de muchas maneras, que muy poca o casi ninguna necesidad he tenido de libros." Con este favor del cielo le pareció a la Santa que ya le eran inútiles los libros no prohibidos que le quedaban, tocantes a la oración, y no los leía, limitándose a repasar las *Vidas de Santos,* lectura que tanto le había enfervorizado en su primera niñez. (*Vida,* XXX.)

Tenía a la sazón la santa carmelita cuarenta y cuatro años. Su formación doctrinal o de estudio estaba completa pero aún no había empezado a escribir sus obras. Así, Santa Teresa, cuyo espíritu se había formado al calor de las devotas lecturas franciscanas, fruto de la reforma española de Cisneros, cuando aún el peligro de la reforma protestante no se hacía sentir, viene a florecer bajo la llamada contrarreforma, o reforma católica de Trento, en un ambiente del todo contrario. Sólo tres años después de la prohibición empieza a redactar su propia *Vida.* Se ve entonces obligada a escribir en romance, cuando los libros contemplativos en romance sufrían una ruda guerra de descrédito; escribe privada de la lectura, atenida sólo a los recuerdos de lo leído antes. Esto contribuye, desde luego, a explicar el estilo de espontaneidad que ella practica; pero en qué medida contribuye es punto muy discutido.

No eran suficientes los recuerdos, y desde el comienzo Santa Teresa se encontró con el recelo de muchos doctos, hostiles a que las más arduas cuestiones teológicas fuesen tratadas en lengua vulgar, y además por una mujer sin estudios, que trastrocaba los vocablos usuales en las escuelas, "como es llamar *unión* a la éxtasis, *teología mística* al

rapto y cosas semejantes" [1]. La Santa asentía a estas censuras, y cuando el padre carmelita Jerónimo Gracián la instaba a que escribiese *Las Moradas*, ella se resistía: "¿Para qué quieren que escriba? Escriban los letrados que han estudiado, que yo soy una tonta y no sabré lo que me digo, pondré un vocablo por otro, con que haré daño." Pero fué preciso que esa "mujer inquieta y andariega", como la motejaba el mismo nuncio apostólico, describiese las interioridades de su alma, para que los más arcanos procesos de la mística, tratados doctrinalmente por los teólogos en su latín, lograsen en una lengua vulgar más amplia y fecunda exposición, llena de lucidez, tanta, que aquella pobre monja sin letras mereciese ser declarada por Pío X Doctora de la Iglesia. El P. Gracián, después de convencerla para que escribiese *Las Moradas*, justifica aquella imprecisión léxica censurada, aquellos sustitutivos que la escritora da para un término técnico. ¿Qué importa el trueque de los vocablos? Como ellos expliquen bien el concepto, "todos son verdaderos, entendidos como se deben entender...; una *éxtasis* (entonces este nombre era femenino, como en latín), una éxtasis, en cuanto en ella se junta nuestra voluntad con la de Dios, se llama *unión;* en cuanto eleva las potencias y las levanta, se llama *vuelo del alma;* en cuanto es altísimo conocimiento de Dios, se llama *mística teología,* etc. Todos estos nombres son verdaderos y declaran algo deste espíritu."

Pero aquí nos ocurre ya una duda. En estas desviaciones del término propio consagrado no hemos de ver sólo, como el P. Gracián, una imprecisión disculpable, sino también una liberación que el espíritu de la Santa buscaba respecto del vocablo tópico de las escuelas, dentro

---

[1] Recoge esta acusación el P. Jerónimo Gracián: véase *Biblioteca de Autores Españoles,* LV, pág. 505 *b* 506, con la exculpación que da el P. Gracián.

del cual no cabía su experiencia íntima; y así halla: *embebecimiento, vuelo del alma, arrebatamiento, arrobamiento.* Pero, además, a veces la renuncia a la voz precisa hemos de explicarla como un acto de humildad. Si Santa Teresa, al nombrar la *mística teología,* añade "que *creo se llama ansí*" (*Vida,* XI), es para mostrarse olvidada de sus libros; le ruboriza emplear un tecnicismo: no piensen que quiere parecer docta. La misma salvedad pudorosa hace por motivo distinto para la palabra *melindre,* voz que, aunque muy familiar, le parecía demasiado llamativa: no vayan a creer que busca galanuras de lenguaje. La priora de un convento —escribe la Santa— debe "mirar en la manera del hablar que vaya con simplicidad y llaneza y relisión; que lleve más estilo de ermitaños y gente retirada, que no ir tomando vocablos de novedades y *melindres, creo los llaman,* que se usan en el mundo...; préciense más de groseras que de curiosas en estos casos" [2].

Estilo ermitaño. Espontaneidad

Groseras más que curiosas. Aquí tenemos igualmente la explicación de la prosodia popularizante que Santa Teresa adopta en sus autógrafos, desviándose de la grafía corriente en los libros por ella leídos: *an* por aún; *anque,* aunque; *cuantimás,* cuanto más; *naide* (Carlos V usa la variante culta *nadi); ipróquita, proquesía,* hipocresía; *catredático; primitir,* permitir; *muestro,* nuestro; *traurdinario,* extraordinario; *pusilámine, pusilaminidad; carractollendas,* carnestolendas, etc., etc. [3]. Se suelen tomar estas

---

[2] *Modo de visitar los conventos* (en la *Biblioteca de Autores Españoles,* LIII, pág. 297 *b*).

[3] Una lista de estas formas da V. de la Fuente en la *Biblioteca de Autores Españoles,* LIII, págs. 15 y siguientes, y más abundante

formas, y yo mismo las he explicado así, como propias del habla hidalga de Avila, en la que Teresa se crió; pero, aunque varias lo son, las más, demasiado bastas, pertenecen sin duda al habla rústica que la Santa adoptaba para preciarse de estilo grosero y ermitaño. Recordemos a este propósito la noble ascética granadina doña Catalina de Mendoza, hija del Marqués de Mondéjar, que, ejercitada en toda clase de mortificaciones, hacía consistir una de éstas en ocultar su admirado talento escribiendo sus cartas según la redacción de una inculta sirvienta [4]. Lo intencional que era en Santa Teresa el apartarse del lenguaje común escrito se evidencia en formas como *ilesia* y *relisión*, discrepantes de *iglesia* y *religión*, que ella leía cada día en sus libros y oía de continuo a clérigos y gentes devotas; en casos como éstos, el apartarse de las formas correctas le costaba sin duda más trabajo que el seguirlas; es un trabajo de mortificación ascética.

Fuera de la humildad ermitaña, otra causa de la indomable espontaneidad teresiana es la improvisación llevada a grado extremo. La reformadora carmelita redacta siempre arrastrada por la rápida afluencia del idear. "¡Ojalá pudiera yo escribir con muchas manos!" (*Camino de Perfección*, XXXIII). De ahí elipsis incesantes; concordancias trocadas; paréntesis enormes, que hacen perder el hilo del discurso; razonamientos inacabados por desviación del pensamiento; oraciones sin verbo. Juan de Valdés y otros escritores del siglo XVI toman por lema esti-

---

A. SÁNCHEZ MOGUEL en *El lenguaje de Santa Teresa de Jesús*. Madrid, 1915; págs. 45 y 51-55. Véase también *Las Moradas*, edic. T. Navarro, en *La Lectura*, 1.º, XVI, 143, etc.

[4] Véase su vida estudiada por A. MOREL-FATIO en el *Bulletin Hispanique*, IX, 1907, pág. 245. Doña Catalina era veintisiete años más joven que Santa Teresa.

lístico: *escribo como hablo;* pero Santa Teresa propiamente ya no escribe, sino que habla por escrito; así que el hervor de la sintaxis emocional rebasa a cada momento los cauces gramaticales ordinarios. El lenguaje escrito se diferencia, fundamentalmente, del oral en que se ayuda de los ojos para compaginar lo que se va a decir con lo que se ha dicho. Santa Teresa no hace tal diferencia porque nunca vuelve atrás para releer lo que queda sobre el papel; así lo afirma expresamente, lo mismo en el descuido epistolar que en sus obras de más empeño. A su hermano Lorenzo le escribe en 1577: "tornar a leer... yo jamás lo hago; si faltaren letras, póngalas allá, que luego se entiende lo que quiere decir". Y lo mismo en *Las Moradas:* "como la cabeza no está para tornarlo a leer, todo debe ir desbaratado y por ventura dicho alguna cosa dos veces; como es para mis hermanas, poco va en ello" [5].

De palabra o por escrito, su habla es un hábito incoercible, rebelde a la menor presión externa. Ella nos cuenta que una vez le fué preciso negociar con una dama a quien debía tratar de *vuesa señoría,* y, a pesar de que la aleccionaron cómo había de decir, no lo acertó bien, acostumbrada como estaba al trato de simples caballeros con *vuesa merced,* y así continuó la negociación, echando en risa su torpeza por que no le pareciera mal a aquella gran señora que la tratase de merced. (*Camino de Perfección,* XXXVI).

Siempre así, concentrada intensamente en la propia

---

[5] Véase la carta en *Biblioteca de Autores Españoles,* LV, pág. 126 *b*, *Moradas* V^as^, 4.º No releía ni aun cuando el caso lo pidiese: «No parece sino que aquel pilar de agua que dijimos (creo era la Cuarta Morada, que no me acuerdo bien)», *Moradas* V^as^, 5.º; el recuerdo era exacto, pues de ese pilón de agua se habla en el capítulo 2.º de las *Moradas* IV^as^.

subjetividad, prescinde por completo de todo uso estilístico, aunque en alguna ocasión nos pudiera parecer lo contrario. Santa Teresa acude varias veces a grupos de palabras antitéticas, pero siempre lo hace por una necesidad psicológica que les quita el menor aspecto de rebuscamiento retórico. Aquel *no entender entendiendo* con que describe un estado místico en el capítulo 18 de su *Vida,* es frase de tal precisión, tan insustituíble, que, como algo técnico, fué tomada por San Juan de la Cruz por estribillo temático de su poesía "Sobre un éxtasis de alta contemplación". Cierta sombra de afectación podemos, sin embargo, ver en algunas figuras etimológicas de gran sencillez: "nuestra *flaqueza* tan *flaca*..., algunos *ingenios* tan *ingeniosos*" (*Camino de Perfección,* XXXIV), "*peligro* tan *peligroso*" (*Vida,* XIX), "si su *alma* no fuese tan *desalmada*" (*Vida,* XXV). Pero, en suma, siempre el lenguaje teresiano muestra su atractivo fuera o en oposición de todo lo que se puede llamar "literatura".

El lenguaje levantado o noble repugnó en todo tiempo el diminutivo. Lo desconceptuaba rigurosamente el gran preceptista, coetáneo de Santa Teresa, Fernando de Herrera, diciendo: "La lengua toscana está llena de deminutos con que se afemina y hace lasciva y pierde la gravedad, pero tiene con ellos regalo y dulzura y suavidad; la nuestra no los recibe sino con mucha dificultad y muy pocas veces." Pues toda esa dificultad encopetada la echa a un lado Santa Teresa, trayendo el diminutivo a los asuntos de mayor dignidad y empeño para deslizar en ellos una conmoción de ternura: "esta *encarceladita* desta pobre alma" (*Vida,* XI), "para que esta *centellica* de amor de Dios no se apague" (*Vida,* XV), o buscando alguno de los otros matices semánticos, sobre todo el de humilde poquedad y el despectivo, *consideracioncillas* (*Vida,* XV), "unas *devocioncitas* de lágrimas y otros sen-

timientos pequeños, que al primer *airecito* de persecución se pierden estas *florecitas*" (*Vida*, XXV).

Teresa sentía una propensión irreprimible hacia esta forma gramatical, sin que le arredrasen las dificultades morfológicas de las terminaciones menos habituadas a recibir el sufijo: *agravuelos* escribió una vez; mas luego que se vió obligada a copiar lo escrito juzgó demasiado insólito aquel caso y corrigió: "unas *cositas* que llaman agravios", sin poder prescindir del diminutivo (*Camino de Perfección*, LXIII). Y, sin embargo, el raro diminutivo de que se arrepintió estaba perfectamente formado. Si hoy quisiéramos sacar un diminutivo de *agravio* no lo hallaríamos aceptable; pero el instinto castellano viejo de Teresa lo halló. Estos sustantivos acabados en dos vocales tomaban el sufijo *-uelo* (latín, *-olus*) desde los mismos orígenes del idioma, como lo muestran *abuela*, del latín *avia; plazuela*, del latín *platea, plaza*, o los viejos nombres de lugar: *Iglesuela*, diminutivo de *iglesia; Barruelo*, de *barrio*. Tan ingénita y profundamente poseía Santa Teresa la morfología patrimonial del idioma. Claro es que también, según esta morfología primitiva, el diptongo acentuado de los nombres desaparece al quedar inacentuado por adición del sufijo diminutivo: *estropecillos* es el diminutivo teresiano de *estropiezo* o tropiezo, forma pura, como *fontecica*, de fuente, que siempre es la empleada con las demás de igual tipo.

Sin el hábil uso de los diminutivos no lograría el lenguaje de Santa Teresa muy matizadas delicadezas; nos retendría en un dejo de insatisfacción, como el que experimentamos al eliminar el sufijo en aquella frase suya: "queda el alma con un *desgustillo*, como quien va a saltar y le asen por detrás". Sobre el idioma literario, que Herrera reglamentaba sólo para la solemnidad, esparce Santa Teresa una sutil gracia, dignificando la proscrita forma de gran expresividad.

Asimilación e invención

Esa graciosa comparación del salto cohibido que usa Santa Teresa para decir cómo se siente apenada el alma que quiere levantarse más de lo que el Señor la levanta (*Vida,* XII), nos lleva a decir algo del poder imaginativo de la escritora. Nos falta saber si la religiosa espontaneidad, que prescinde de los usos literarios y aun contraría las formas de la lengua escrita, iba acompañada de igual espontaneidad de concepciones y si éstas muestran igual originalidad notable.

Los Carmelitas de París, al publicar, en 1907, traducidas al francés, las obras de la Santa, decían: "Santa Teresa es el escritor más personal que ha traducido el genio español y quizá el genio cristiano. En ella no hay cosas copiadas de otro, no hay estudios previos ni laboriosas indagaciones, sino facultades brillantes, una sensibilidad exquisita, intuiciones filosóficas relevantes."

Pero este modo de ver, que es el de la mayoría de los admiradores de la Santa, parece eternamente ilusorio a un malogrado teresiano, Gastón Etchegoyen, autor de un excelente Ensayo sobre las Fuentes de Santa Teresa, publicado en 1923, en el cual quiere mostrar que la santa carmelita "en realidad tuvo el genio de la asimilación y de la síntesis más que el de la invención".

Etchegoyen estudia la cuestión en lo tocante al concepto del Amor Divino. Yo aquí me ceñiré tan sólo a la expresión de ese concepto.

Etchegoyen llega a este resultado: Si la gran carmelita expresa excelentemente la España católica es porque debe los más ricos elementos de su personalidad a su raza y a su siglo. Sin haber hecho estudios regulares, su curiosidad insaciable la llevó a leer y releer cuantos libros en lengua vulgar podían interesarle; la llevó a poner atención ávida en las pláticas y sermones, a conversar con

cuantos teólogos pudo; "después, cuando escribe su experiencia de la vida interior, no olvida nada de cuanto aprendió, y así transmite al siglo clásico el testamento religioso de la España medieval. En el momento crítico en que la reforma luterana se esfuerza por abolir el arte y la doctrina de la Edad Media, entonces, cuando el Concilio de Trento ensaya el transformar ese arte y esa doctrina a fin de reaccionar mejor contra el adversario, una carmelita española, aislada en su celda, escribe humildes manuscritos, donde la tradición condenada se perpetúa fresca y fecunda" [6].

Yo asiento plenamente a esta manera de ver. El proceso y situación que Etchegoyen describe, refiriéndose al caso particular de Santa Teresa, conviene exactamente y en general a lo que en otro lugar he llamado *frutos tardíos* producidos por la España del siglo XVI, entre los cuales puse, no a la santa carmelita sola, sino a toda nuestra literatura mística, al igual de otras actividades sociales, políticas y literarias de la España de aquella época. Pero, a la vez que asiento, echo de menos que al describir el papel de transmisora que representa Santa Teresa no se haga resaltar más lo que ella pone de nuevo e incorpora a la tradición. Todos esos frutos tardíos que digo no se limitan a continuar direcciones viejas; no sólo repetían concepciones medievales, sino que las maduran y transforman, dentro de las ideas y ambientes del renacimiento; son realizaciones de ideas viejas con espíritu nuevo, estimables como toda tardía madurez y especialmente útiles y oportunas en la difícil crisis del tránsito entre la Edad Media y la Moderna, oportunas, no sólo

---

[6] G. ETCHEGOYEN, *L'Amour divin. Essai sur les sources de Sainte Thérèse*, Bordeaux, 1923, págs. 29 y 30. Véase sobre este libro A. CASTRO, en la *Revista de Filología Española*, XII, 1925, pág. 191, y en *Santa Teresa y otros ensayos*, 1929.

en España, sino fuera de ella, donde fueron admiradas e imitadas.

Todos esos frutos tardíos tienen fuentes medievales, pero al estudiar éstas no debemos olvidar el objeto de tal estudio, que es precisamente apreciar lo que no está contenido en esas fuentes, aquello que el que las aprovecha pone de suyo.

Teresa en su celda no se limita a transmitir una tradición en crisis, no se limita a las tenaces reminiscencias que asaltan su memoria, sino que transforma, moderniza, hace completamente suyo cuanto recibió, y crea sobre ello un mundo, dando acabada expresión literaria al alma teresiana, un sol nuevo, que aparece alejado de la nebulosa de la tradición.

Respecto a lo que aquí tratamos, la expresión de cuanto hereda y crea, Santa Teresa se aleja de todos los libros por ella leídos, sagrados y profanos: se aleja en la forma misma de algunas palabras, y hasta en la manera general del escribir. Hacia sus quince años, Teresa leía, mejor dicho, devoraba apasionadamente los libros de caballerías, modelo entonces de discreción cortesana; "bebió aquel lenguaje y estilo" y aun escribió una novela caballeresca, según nos informa su primer biógrafo, fray Francisco de la Ribera [7]. Esos libros le sugirieron algunas imágenes de castillos, muros aportillados, jayanes, alcaides, artillería, pero no tomó de ellos formas estilísticas. Por otra parte, desde su niñez fué asidua lectora de aquellos escritos devotos antes dichos, que le transmitían el testamento religioso de la España antigua; recibió de ellos doctrina, inspiraciones, metáforas expositivas; pero todo lo rehace mediante sus íntimas aportaciones.

Es muy legítima la reacción contra la antigua creencia de que Santa Teresa escribiese únicamente atenida a sus

---

[7] *Vida de la Madre Teresa de Jesús*, Madrid, 1602, 1.º, 5.º

personales impresiones, que nada pide prestado a los que antes de ella trataron materias místicas. El autor más original, más subjetivo, debe a la tradición en que se ha formado, en la que vive y se expresa, mucho más que cuanto él puede crear de suyo. Sin embargo, el estudio de las fuentes se ciega y se esteriliza si no domina estos dos extremos, recepción y creación. Etchegoyen va descaminado cuando afirma que, aunque Santa Teresa interpreta inspiraciones de Dios y agradece las sugestiones que de Dios recibe, "ocurre, por contradictorio que ello parezca, que la expresión de esta inspiración no tiene nada de original: las ideas y las imágenes de la carmelita son, en su gran mayoría, reminiscencias más o menos inconscientes" [8]. Estas palabras dicen más de lo que el mismo escritor quiere y piensa.

Un caso de reminiscencia parcial

Examinemos uno de los no abundantes casos en que es notorio que Santa Teresa copia literalmente a sus autores. Nos referimos a un pasaje del *Tercer Abecedario espiritual,* de Francisco de Osuna, que dice: "un don es dar Dios alguna gracia y otro don es dar el conoscimiento della; y a muchos da lo primero, que es hacer las mercedes, y no les da lo segundo, que es el conoscimiento dellas" [9]. En el convento de San José de Avila, se conserva como preciosa reliquia el ejemplar gótico de este *Tercer Abecedario,* leído, releído y anotado por la Santa, y el pasaje que hemos transcrito se halla subrayado, así como otro en que se expresa la misma idea. Indudablemente, la Santa tomó esa idea

---

[8] *L'Amour divin,* pág. 361.

[9] *Tercer Abecedario,* V.º, 3.º; se repite en III.º, 2.º (en la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles,* págs. 372 *a* y 351 *b*).

de allí, pero al copiar a Osuna le hace una adición muy significativa: "Una merced es dar el Señor la merced, y otra es entender qué merced es y qué gracia, *y otra es saber decirla y dar a entender cómo es*" (*Vida*, XVII).

Modernamente hay muchos críticos que desprecian los estudios de las fuentes literarias, porque lo único que interesa en un autor es su personalidad, su objetividad, su propia creación. Sin embargo, yo conservo la antigua estimación hacia el estudio de las fuentes, porque es el mejor modo de apreciar lo que el autor inventa, es el único modo de situarlo dentro del medio espiritual en que se formó y vivió. Pero es necesario, repetimos, que el estudio atienda a obtener estos dos resultados para no privarse de sus naturales frutos. Por esto, como provechosa discusión del método, es bueno que nos detengamos en la crítica del libro de Etchegoyen, aunque ya hace tantos años que se publicó, advirtiendo que hablamos de un libro póstumo al cual el joven autor, de no sobrevenirle la muerte, hubiera dado ulteriores perfeccionamientos.

En este libro [10] se señala la fuente del párrafo de Santa Teresa que acabamos de notar, y no se advierte nada sobre el tercer grado de la gracia divina, añadido a los dos que enuncia fray Francisco de Osuna. Bien se ve que este tercer grado, el saber declarar en qué consiste la gracia recibida, es justamente lo que más nos puede interesar en el pasaje teresiano. Nos indica una fundamental preocupación de la reformadora carmelita por exponer las mercedes que el cielo le otorga, magnificando en ellas a Dios para provecho y guía de las almas afines. En esto se diferencia Teresa de los místicos por ella leídos. Ella varias veces separa en el curso de su vida el tiempo de los comienzos en que "no se sabía entender" y el tiempo posterior en que Dios le concede, según ella escribe:

---

[10] *L'Amour divin*, pág. 221.

"que sepa entender y decir las mercedes que Su Majestad me hace" (*Vida,* XXX; *Moradas,* IV, 1.º). Es como un estribillo temático en los escritos de la Santa el pedir luz al cielo para saberse expresar y el dar gracias a Dios porque le inspiró el modo de exponer los estados místicos de su alma. En una de sus visiones el Señor le dice: "No dejes de escribirlo, porque aunque a ti no te aproveche, podrá aprovechar a otros" (*Relaciones,* IX). De aquí que la nota distintiva de la mística teresiana es ser en todo momento una mística autobiográfica y una mística que se preocupa, se desvive por hablar un lenguaje exacto y transparente.

No apreciando esto, Etchegoyen insiste mucho en que si bien Santa Teresa agradece al cielo que le inspire el modo de expresar su alma, es preciso reconocer que sus escritos, sus visiones, sus palabras sobrenaturales ofrecen una analogía de fondo y de forma con las lecturas varias que ella había hecho. "Explíquese esta contradicción aparente como uno de los casos más sugestivos de la subconsciencia de los místicos, o reconózcase, según los teólogos, en esta adaptación formal uno de los caracteres de la gracia divina que no desatiende ninguno de los recursos de la personalidad, necesariamente hemos de afirmar que el hecho es indudable" [11].

Es indudable hasta cierto punto; es indudable en pocos casos como el que analizamos, y, aun en ellos, lo es siempre en medida mucho menor de lo que Etchegoyen cree por no tener en cuenta que lo único interesante en el estudio de las fuentes es lo que no está en las fuentes, norma que ya vimos no observó respecto al citado pasaje derivado de Osuna. Ahí, por tratarse de un préstamo casi literal que Teresa hace a sus lecturas, era más fácil que el crítico olvidase dicha norma, cegado por el brillo

---

[11] *L'Amour divin,* pág. 361.

de la literalidad. Pero cuando la semejanza es muy escasa, ¿cómo no hace resaltar las diferencias? Y cuando la semejanza ya no es escasa, sino nula, ¿a qué gastar tiempo en cotejar pasajes cuya analogía pende sólo de cualquier exterioridad sin significación alguna?

Examen de algunas imágenes teresianas

Esto lo observamos en cada estudio de las metáforas del Amor Divino. La de la madre y el niño, tomada así en toda su vaguedad, no es más que un tema capaz de multitud de desarrollos o, a todo más, un tópico de los miles de tópicos de que se compone la fraseología del lenguaje y sin los cuales no podríamos hablar. Lo que importa es ver cómo cada artista maneja ese tema o ese tópico. Fray Francisco de Osuna una vez dice cómo Dios acoge al afligido con el amor que la madre acoge al niño cuando viene a ella lloroso y le abre sus brazos, "ábrele sus pechos y mátale su hambre". Otra vez el don de lágrimas lo compara al llanto del niño que recibe en pago "la leche de los pechos de la madre" [12]. Fray Luis de Granada habla también de que el niño logra con lágrimas que la madre le dé el pecho. ¿A qué citar estos y otros muchos textos que ni en la presentación de la escena maternal ni en su motivación tienen relación alguna con los textos teresianos? Sólo en un pasaje de los *Conceptos del amor de Dios,* IV, varias frases están inspiradas directamente en la *Subida del Monte Sión,* de Fray Bernardino de Laredo, aunque Etchegoyen [13] no hace notar la evidente dependencia, como no hace notar la independencia de los otros. Muy al contrario, da como

---

12 *Tercer Abecedario,* edic. de la *Nueva Biblioteca de Autores Españoles,* págs. 323 *b* y 549 *b.*

13 *L'Amour divin,* págs. 287-88.

una de tantas reminiscencias librescas de Santa Teresa una comparación que ella dice especialmente haberle sido sugerida por Dios mismo, para explicar en el *Camino de Perfección* [14] cómo en la oración de quietud se ha de abandonar el alma al favor que de Dios recibe, cómo ha de ocupar la voluntad en amar y sólo amar, sin dejar que la inquieten el entendimiento o la imaginación con sus cavilaciones. La Santa se explica así: "Y advertir mucho a esta comparación que me puso el Señor estando en esta oración, y cuádrame mucho y me parece lo da a entender: Está el alma como un niño que aún mama, cuando está a los pechos de su madre, y ella, sin que él paladee, échale la leche en la boca para regalarle; ansí es acá, que sin trabajo del entendimiento está amando la voluntad, y quiere el Señor que sin pensar, lo entienda que está con El y que sólo trague la leche que Su Majestad le pone en la boca y goce de aquella suavidad... mas no quiera entender cómo la goza...", etc. Ahora bien; en esta página, llena toda de emoción poética, de lucidez plácida y sencilla, el niño, que, ya satisfecho, recibe, sin buscarla, la leche que su madre le lanza en la boca para regalarle más, no existe en ninguna de las imágenes de lactancia que de Francisco de Osuna o Bernardino de Laredo copia Etchegoyen, y debemos concluir, no que es una reminiscencia, sino una comparación nueva captada por la carmelita en su directa observación de la ternura maternal. En fin, por todas partes los árboles no dejan ver el bosque; la atención, consagrada a las fuentes, no deja ver la invención y la poesía a que las fuentes concurren.

La inspiración divina que para sus imágenes y su lenguaje sentía la Santa no es una ilusión engañosa que

---

[14] Cap. 53. Repite el símil en el mismo cap. 4 de los Conceptos (v. *Bibl. Aut. Esp.*, LIII, págs. 358 *a* y 399 *a*).

encubre simples reminiscencias de lecturas hechas. La inspiración de todo espíritu poético, hablando a lo humano, no faltaba a la carmelita. Después de examinar con atención las fuentes que se indican para sus escritos, queda uno admirado de lo poco que Teresa imitó de sus predecesores. Las fuentes de cualquier otro autor, sea Garcilaso, Ariosto o Shakespeare, acusan muchísimo mayor número de préstamos literarios. En fin, la fórmula paradójica de Etchegoyen, arriba copiada, se funda en una idea inexacta de lo que es la originalidad [15].

Si en vez de las alegorías y metáforas tomadas de la maternidad tomáramos las que tienen por objeto el agua, la independencia de Santa Teresa respecto de sus lecturas resultaría mayor. La observación original sobre la gastada cotidianidad es también patente. Aquella monja andariega, al apagar la sed en sus fatigosos viajes, había meditado ante la varia manera de brotar los fontanares. El borbollear del agua en los manantiales arenosos representa la inquieta solicitud del alma enamorada: "Es como unas fontecicas que yo he visto manar que nunca cesa de hacer movimiento el arena hacia arriba. Al natural me parece este ejemplo y comparación de las almas...; siempre está bullendo el amor y pensando qué hará: no cabe en sí como en la tierra parece no cabe

---

[15] Dicha fórmula se funda también, y acaso más principalmente, en el deseo de hacer resaltar la tradicionalidad de las imágenes más que su originalidad, con el fin de contradecir a los psicólogos materialistas que no ven en el amor místico otra cosa que reacciones sexuales. Tal intento aparece claro en las páginas 309-313 de Etchegoyen. Pero para nada se necesita hacer absoluta la tradicionalidad de los símbolos. Tan sin sensualidad están imaginadas las conceptuales expresiones eróticas de la mística, como sin belicidad están concebidas las comparaciones militares de que Santa Teresa también echa mano, o sin alcoholismo las metáforas de la embriaguez. Tiempo es de echar lejos las repulsivas preocupaciones freudianas.

aquel agua...; el alma no sosiega ni cabe en sí con el amor que tiene ...¡Oh, qué de veces me acuerdo del agua viva que dijo el Señor a la Samaritana!" (*Vida*, XXX).

La imagen del manantial, aunque sin ornato ninguno, realza en sus pocas palabras la idea de inquietud y se hincha de simbolismo; concepción dinámica y espiritualizada que apreciamos mejor al cotejarla con la descripción de la cristalina fuente que hace Garcilaso en la Egloga Segunda, y que va por otro camino, el del colorismo puro:

> El arena, que de oro parecía,
> de blancas pedrezuelas variada,
> por do manaba el agua, se bullía.

No queda inferior Santa Teresa a Lope de Vega, el gran maestro en hallar novedad y sentido simbólico en los símiles tomados de las menudas ocurrencias de lo cotidiano.

Involuntariamente, la Santa, con su renuncia a lo libresco, hace de su "estilo de ermitaños" un estilo de arte muy personal, y aunque quiere evitar toda gala en el escribir, es una singular escritora de imágenes: "Habré de aprovecharme de alguna comparación, que yo las quisiera excusar por ser mujer y escribir simplemente lo que me mandan, mas este lenguaje de espíritu es tan malo de declarar a los que no saben letras, como yo, que habré de buscar algún modo, y podrá ser las menos veces acierte a que venga bien la comparación; servirá de recreación a Vuesa Merced de ver tanta torpeza"; y luego, para explicar las cuatro maneras de oración, siguen las cuatro maneras de regar el huerto espiritual: el agua sacada a mano del pozo "a nuestro gran trabajo...", "la que se saca con un torno (yo la he sacado algunas veces) es a

menos trabajo..." (*Vida,* XI) [16] y todas sus imágenes surgen dotadas de gracia que el ascetismo no ha podido reprimir; surgen con el sentido horaciano de lo concreto, que en Teresa es lo personalmente vivido.

En otra ocasión dice, ensayando una diferencia verbal entre *contento* y *gusto:* "Hagamos cuenta, para entenderlo mejor, que vemos dos fuentes con dos pilas que se hinchen de agua, que no me hallo cosa más a propósito para declarar algunas del espíritu que esto del agua, y es, como sé poco y el ingenio no ayuda y soy tan amiga de este elemento, que le he mirado con más advertencia que otras cosas" (*Moradas,* IV^as, 2).

Exito de originalidad

Esa observación curiosa de la cual obtiene la santa carmelita sus imágenes, así como la singularidad de su expresión, hace el lenguaje comunicativo y sugerente. Lo es aún para los lectores de lengua extraña. Los místicos franceses toman *oraison de quietude* del término tan usado por la Santa y que ella declara propio suyo: "esta *oración*... que llamo yo de *quietud,* por el sosiego que hace en todas las potencias" (*Conceptos del Amor de Dios,* IV). Otras veces influye el insistente concurrir de metáforas, como las que tienden a desprestigiar la *imaginación* frente a la voluntad, entendimiento y demás potencias del alma: la imaginación, "esta *tarabilla de molino*", dejémosla andar y molamos nuestra harina, que son obras de la voluntad; "la imaginación... no parece sino una de estas maripositas de las noches, importunas

---

[16] Etchegoyen, pág. 322, cree que la frase «Paréceme a mí que he leído u oído esta comparación» se refiere a un pasaje del *Tercer Abecedario;* pero lo que Santa Teresa dice haber leído u oído es la metáfora del huerto, de que el pasaje del *Tercer Abecedario* no trata.

y desasosegadas...; *no se haga caso de ella más que de un loco*"; cuando "acaece estar el alma con grandísima quietud... *en su casa*" y la imaginación anda remontada, no se haga caso de ella *más que de un loco* [17]. De estos pasajes se sacó la frase *la loca de la casa*, que parece formada primero en francés, *la folle du logis*, frase atribuída a Malebranche en su exposición de *Las Moradas*, si bien no aparece en las obras conocidas de este filósofo francés [18]. También los escritores franceses del siglo XVII tomaron probablemente de Santa Teresa la palabra *recueillement*, en su sentido espiritual, y otras así.

En suma: Santa Teresa, muy lejos de dejar palidecer su expresión en meras reminiscencias de antiguas

---

[17] *Vida*, XVII, y *Camino de Perfección*, LIII. En este segundo pasaje nombra junto a la imaginación al pensamiento, pero en las *Moradas* IV^as^, 1.º, dice haber aprendido que el entendimiento, potencia noble del alma, no es la imaginación, esta «tarabilla de molino» (véase en *Bibl. Aut. Esp.*, LIII, págs. 58 *b*, 357 *b*, 447 *a*, 448 *a*).

[18] VOLTAIRE, en el *Dictionnaire philosophique*, art. *Apparition*, escribe: «l'imagination, que Malebranche appelait *la folle du logis*». En Ed. FOURNIER, *L'Esprit des autres*, 3.e éd., París 1857, pág. 60, se dice: «Malebranche resumant un chapitre de Sainte Thérèse, le Chateau de l'Ame, IV^e^ demeure, chapitre I (va citado en la nota anterior) avait dit: L'imagination est *la folle du logis*. Voltaire trouve beaucoup d'originalité à cette expression, il la cita à la fin de l'article *Apparition* de son *Dictionnaire Philosophique*, et dès lors la popularité lui fut acquise.» También OTHON GERLAC, *Les citations françaises*, París, 1933, dice que *la folle du logis* es de Malebranche en la *Recherche de la Vérité*. Livre II, de l'Imagination. Pero es el caso que en este tratado de Malebranche no aparece la frase en cuestión. Sólo en los *Entretiens sur la Méthaphysique* (1687), I.^er^ entretien, se halla: «L'imagination est une folle et qui se plait à faire la folle». Tampoco se halla la frase en la traducción al francés de las obras de Santa Teresa por Arnauld d'Andilly. Sin embargo, en Bescherelle ainé, *Dictionnaire national de la langue française*, París, 1867, s. v., se lee: «*L'imagination est la folle du logis*, mot de sainte Thérèse qui signifie...», etc. (Debo estas averiguaciones a mi bondadoso amigo el profesor Jean Sarrailh.)

lecturas, muestra un constante conato de originalidad, no para lucimiento literario, sino para lograr sinceridad y exactitud, ejercitando la tercera merced que recibe de Dios, o sea "el *saber decir* las demás mercedes y *dar a entender* cómo son". Sea para informar a un confesor, sea para guiar a sus monjas y a otras almas contemplativas, se desvive con escrúpulo religioso, *se estruja* (acepción teresiana) por hallar palabras suyas propias que respondan con la mayor fidelidad a sus pensamientos o a sus estados místicos. Así en el idioma del siglo XVI llega Santa Teresa a poseer un éstilo antípoda perfecto del estilo dominante en el XV con el Marqués de Santillana y Juan de Mena, quienes, por mostrarse doctos retóricos, sustituían las emociones propias con las que "los autores" antiguos escribieron. La carmelita, al contrario, quiere mostrarse ignorante y sólo busca la expresión de los fenómenos de su alma en el fondo mismo del alma, en aquel *libro vivo* que Cristo le dió a leer para consolarla de haber perdido el recreo de los libros en romance. Una vez abierto ese gran libro, no gusta tomar de los otros ni siquiera la prosodia de las voces más frecuentemente escritas.

"¡Qué gran cosa es el alma!" —dice—; "este cielo pequeño de nuestra alma..., este palacio pequeñito de mi alma" (*Vida,* XXII; *Camino de Perfección,* XLVI y XLVII). Obligada la Santa al esfuerzo de describir el acaecimiento interior, se dedica con fruición a ello. Pero la empresa es ardua. Teresa halla, es cierto, en los escritores que la precedieron una completa iniciación mística, pero después le resultan deficientes.

Tratando de describir algunos estados de oración, dice ella: "Aunque he leído muchos libros espirituales, aunque tocan en lo que hace al caso, decláranse muy poco." Y así se ve llevada a regiones extrañas a la literatura existente, para satisfacer su afán por ahondar en el aná-

lisis de los propios estados psíquicos. Muy lejos de todas sus fuentes, la inspiración divina la exalta; "como desatinada y embriagada" en el amor celeste, siente florecer su alma, que "no cabe en sí con un desasosiego sabroso; ¡ya, ya se abren las flores, ya comienzan a dar olor!" Y contradiciendo la habitual llaneza de su lenguaje, la Santa acumula los adjetivos antitéticos para dar a entender aquella "*gozosa pena* en que el alma se anega; un *glorioso desatino,* una *celestial locura,* donde se aprende la verdadera sabiduría"; una y otra vez repite *desatinos santos, borrachez divina, embriaguez celestial,* "palabras en alabanza de Dios, sin concierto si el mesmo Señor no las concierta...", hasta que, desahogado su deífico furor de bacante, exclama, segura de haberse superado: "veo claro que no soy yo quien lo dice, que ni lo ordeno con el entendimiento, ni sé después cómo lo acerté a decir"; "el Señor, hoy, acabando de comulgar, me puso estas comparaciones y enseñó la manera de decirlo. Bendito sea que ansí me ha regalado" [19]. Lo mismo en los capítulos de la cristofanía y de la transverberación [20], la escritora se atormenta para declarar lo inexplicable de estados anímicos tan fuera de lo ordinario; y vuelven las frases antitéticas, algunas de las cuales: "*muerte* tan *sabrosa*..., la *suavidad* que me pone este *grandísimo dolor*", ocurren igualmente en olvidadas efusiones amorosas

---

[19] *Vida,* cap. XIV y XXVI; *Camino de Perfección,* IV, VI, VII, etc. (en la *Bibl. Aut. Esp.* LIII, págs. 52 *a,* 56 *a,* 399 *a,* 401 *b,* 404 *a* etc.). La Santa declara: «Cuando esto escribo no estoy fuera de esta santa locura celestial» (página 56 *b*). En la *Vida,* cap. XXV, dice otra vez: «Alabo a Dios porque lo he sabido ansí decir». También el maestro Juan de Avila, cuando expone una doctrina dedicada a Santa Teresa en carta de 1568, observa: «Yo no puedo creer que he escrito esto con mis fuerzas, pues no las tengo» (*Biblioteca de Autores Españoles,* LV, 504 *b*).

[20] *Vida,* capítulos XXVIII y XXIX.

de la lírica provenzal, donde también hallamos asociadas suavidad y muerte: "*Ai las! tan suavet m'aucis!*", había escrito Cercamón. ¿Y quién piensa en reminiscencia libresca? Coinciden el trovador del siglo XII y la monja del XVI en la expresión apasionada de una sensibilidad afectiva, profana o religiosa, extraña al mundo grecorromano, nacida sólo con los pueblos modernos.

Reiteradas veces dice Santa Teresa: "el aprovechamiento del alma no está en pensar mucho, sino en amar mucho, y ansí lo que más os dispertare a amar, eso haced". Su lenguaje es todo amor; es un lenguaje emocional que se deleita en todo lo que contempla, sean las más altas cosas divinas, sean las más pequeñas humanas: su estilo no es más que el abrirse la flor de su alma con el calor amoroso y derramar su perfume femenino de encanto incomparable.

Esa naturalidad de afecto y de pasión se halla admirablemente apreciada por el escritor de entonces más perfecto en su lenguaje, y, por tanto, más contrario al desaliño habitual en la Santa. Fray Luis de León, que no conoció ni vió a la Madre Teresa mientras estaba en la tierra, se consuela viéndola y comunicando con ella en sus escritos; la lengua en que ella los redactó, pese a las anomalías gramaticales extrañadas por muchos, es "la misma elegancia", envuelta en la cual recibe el alma un fuego sublime: "que el ardor grande que en aquel pecho santo vivía salió como pegado en sus palabras, de manera que levantan llama por donde quiera que pasan" [21].

---

[21] *Carta a las Carmelitas Descalzas de Madrid*, 1587; en la *Bibl. de Aut. Esp.*, LIII, pág. 19.

UN ASPECTO EN LA ELABORACION DEL "QUIJOTE"

Este trabajo se publicó por primera vez en el *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid. Discurso leído en la inauguración del curso de 1920-1921 por R. Menéndez Pidal, presidente del Ateneo, el día 1.º de diciembre de 1920.*—Se hizo una «Segunda edición aumentada», Madrid, 1924, en la serie de *Cuadernos literarios.* — Traducción inglesa en el volumen *The Anatomy of Don Quijote, a Symposium,* edited by M. J. Bernardete and A. Flores, Ithaca, New York, 1932, págs. 1-40.

UNA de las más felices iniciativas de la Sección literaria de este Ateneo fué la de Enrique de Mesa en promover aquella serie de conferencias que acerca de las Figuras del Romancero dieron tan ilustres y distinguidos escritores. No apareció allí Don Quijote, y, sin embargo, en algunas aventuras de la obra de Cervantes también fué personaje de romancero, aunque contrahecho y de burlas. Pensé entonces explicarme la impresión de extrañeza que, dentro de la concepción y estilo habitual de la obra, me produjo siempre una de esas aventuras; pero en aquella ocasión me faltó el tiempo. Además, me disgustaba muy repulsivamente la idea de aumentar con unas páginas más el sinnúmero de conferencias y artículos que acerca del *Quijote* se han publicado; aumentar las tribulaciones de Nuestro Señor Don Quijote que compadecía Rubén Darío:

soportas elogios, memorias, discursos,
resistes certámenes, tarjetas, concursos...

Pero, al fin y a la postre, el mal propósito me vence, no puedo menos de cometer la falta, y por ella os pido, desde luego, el perdón.

Epopeya y novela caballeresca.

Desde el siglo XII, Francia, fundándose por lo común en leyendas bretonas, había dado el modelo de una novela caballeresca, escrita en verso, cuyo gusto se difundió por toda Europa, gracias al encanto de obras como el *Tristán,* el *Lancelot,* el *Perceval,* el *Merlín,* de Chrétien de Troies o de Robert de Boron, y al de toda una literatura posterior, en prosa, aparecida en la primera mitad del siglo XIII. A la poesía heroica, que reflejaba viejas ideas políticas y guerreras, llena de austeridad familiar, y que desconocía el amor como tema poético, sucede ahora otra poesía narrativa, que, como la lírica, se hace esencialmente amorosa, y cuyas escenas se desarrollan en un mundo cortés, elegante, muy alejado de la hosca fecundidad de la epopeya.

Las varias y nuevas emociones que enriquecían estos poemas de aventuras fueron realzadas en direcciones muy diversas. Francia, mediante las obras famosas de Béroul, de Chrétien, de Thomas, sintió principalmente la poesía del amor fatal y tormentoso, que hiere con dardo envenenado el pecho de *Tristán.* Alemania, en el poema de Wolfram de Eschenbach, contempló las batallas de purificación interior reñidas en el alma de *Parsival,* que le ganan el reino de la mística ciudad del Graal santo. España depuró la inspiración bretona en el anónimo *Amadís,* ideando el fresco primer amor del Doncel del Mar y de la niña Oriana, perdurable desde la infancia hasta la muerte, a pesar de las seducciones y los dolores que te-

nazmente conspiran contra los amantes, "en tal guisa, que una hora nunca de amar se dejaron".

Amadís, cuyo recio corazón no late a sus anchas sino con el sobresalto del peligro, con la lucha contra la agresión de muerte, en cambio, tiembla y se acobarda ante su dama, a quien apenas osa mirar; sólo con oír el nombre de Oriana se queda sin sentido, a punto de caer del caballo, si no fuera por el fiel escudero Gandalín, que le sostiene. La novela caballeresca hereda así a los poemas amorosos; mas como éstos nacen en un tiempo inmediatamente posterior al de la epopeya, no es extraño que, tanto ellos como las novelas tardías, tengan algunos puntos de contacto con los antiguos poemas heroicos. Igual que éstos, las novelas de caballerías, por ejemplo, conciben a sus protagonistas dentro de un ideal de perfección caballeresca muy semejante, les rodean de un mundo compuesto simplemente de dos bandos, el de los personajes nobles y el de los malvados, en eterno antagonismo entre sí, y la lucha entre ellos se resuelve en combates sujetos a la misma técnica, descritos con las mismas fórmulas narrativas en las novelas que en las gestas épicas.

Pero, además de la inspiración amorosa, otras muy hondas diferencias en la concepción de la vida poética separan las producciones nuevas de las viejas. En la novela caballeresca, la lucha de esos dos bandos que decimos no se riñe organizadamente, como en la epopeya, por lo común ante el rey y su corte, ni se extiende a naciones enteras, sino que es puramente personal. La vida de los antiguos *vasallos,* rodeados de una poderosa familia, y fieles o rebeldes a su señor, abandona su interés nacional y político para tomar un interés humano, pero marcadamente individual, en los nuevos *caballeros andantes,* que vagan solos en busca de aventuras, movidos por el capricho y el azar. A las horrendas *venganzas del odio he-*

redado que trataba la epopeya, suceden ahora las que el *Amadís* llama *hermosas venganzas* [1], las cuales, como guiado por una práctica profesional, ejecuta el caballero a nombre de la justicia, sin que le toque nada en el agravio que quiere castigar; el caballero andante combate encarnizadamente por cualquier cosa, lo mismo por vedar los dañinos encantamientos de Arcalaus que para obligar tan sólo a un caballero extraño a declarar su nombre oculto. Al *esfuerzo heroico* sustituye en las novelas el *esfuerzo arbitrario;* arbitrario y sobrehumano, tanto en las brutales violencias de los caballeros malvados como en las lanzadas de los caballeros justos, que atraviesan siempre los más fuertes arneses de la perversidad. Las *hazañas* heroicas de la epopeya se desarrollan lentamente en medio de la vida social, vivida por pueblos de gran densidad histórica; mientras la *aventura* novelesca sobreviene brusca y rauda, en medio de un paisaje solitario, la dilatada floresta, donde se pierden los lamentos del agraviado hasta que los oye el caballero vengador. Si al borde de la floresta descuella el bien torreado castillo, habitado por algún poderoso, o por un gigante o encantador, ora bondadoso, ora maligno, es nada más para traer nuevas enmarañadas aventuras que a golpes de su invencible brazo desanuda el buen caballero; si más allá se encuentra a veces la corte de un rey, es porque también en ella se espera el esforzado andante que, por sí solo, vale más que todo el reino. ¡Cuán apartado está todo esto del *Mio Cid!* La floresta de Corpes no es el centro de la vida heroica; la mayor afrenta cometida contra el héroe en el robledal no se venga allí, en el momento, como la novela exigiría, sino bajo la autoridad

---

[1] La frase del odio heredado «saña vieja alçada», se halla en el Poema de Fernán González, 215 (compárese *L'Epopée Castillane,* 1910, p. 47, n.). La frase del *Amadís* ocurre en el capítulo XII de la 1.ª parte.

de la corte de Toledo. Empero, no está tan lejos la novela caballeresca de la epopeya posterior, la ya decadente, donde el vasallo anula a su rey y a su nación entera.

Los libros de caballerías.

Esta novela medieval tuvo en España un reflorecimiento muy tardío. Garci Ordóñez de Montalvo, hacia 1492, refundió y añadió al antiguo *Amadís*, con tal oportunidad, con tal fortuna, propia entonces de todas las empresas españolas, que la obra que durante dos siglos había vivido encerrada en la Península se lanzó ahora, brillante e impetuosamente, a la literatura universal, logrando traducciones y repetidas ediciones en multitud de idiomas extranjeros. Y entonces, la novela caballeresca, que durante la Edad Media apenas había producido obras originales en España, y que en Francia estaba olvidada completamente, tuvo, en plena madurez del Renacimiento, una copiosa florescencia que desde la Península se esparció por Europa; entonces se compusieron una serie de continuaciones del *Amadís*, en las que se cuenta la vida de los hijos y nietos del afortunado Doncel del Mar, *Esplandianes, Lisuartes, Floriseles;* otras series de *Palmerines, Primaleones* y cien caballeros más, que venían de los más extraños y arcaicos reinos de la ficción a distraer el ánimo de aquellas generaciones, dignas del arte más refinado del Bembo, de Garcilaso, de Ronsard, de Sidney. El último libro caballeresco de gran éxito, el que más sobrevivió después, fué *El caballero del Febo*, de Diego Ortúñez de Calahorra (1562), cuyas aventuras daban argumentos al teatro cortesano de la reina Isabel de Inglaterra, e inspiraban a Henry Pettowe y acaso al mismo Shakespeare.

Con parte de fundamento, pero también con parte de exageración, justificada por el exceso de opiniones vul-

gares, se ha negado que el ideal caballeresco y aventurero fuese conforme con el espíritu y carácter españoles [2]; se ha puesto entre las gestas castellanas y los libros de caballerías un abismo infranqueable, y hasta se niega a estos libros una verdadera popularidad entre nosotros. Cierto es que la novela caballeresca no deriva de la antigua epopeya española, pero todavía se une a ella, aunque no sea más que por un tenue hilo; cierto que es principalmente un reflejo de modelos extranjeros; pero esto, ni veda la popularidad, ni impide el íntimo españolismo de *Amadís,* feliz adaptación al espíritu español de una corriente francesa. Y si la literatura caballeresca subyugaba al público desde los tiempos lejanos del rey don Pedro hasta los de Felipe III, hinchendo abultados volúmenes para las clases más cultas, descendiendo en forma de libritos populares de cordel hasta las clases más humildes, y ocupando una parte, no la menos bella, del Romancero; si inspiraba al teatro nacional hispanoportugués, si se infiltraba en las empresas señoriles y en las fiestas públicas, si sus enormes novelas fueron lectura absorbente, capaz de amargar con remordimientos la conciencia del antiguo canciller Ayala, de Juan de Valdés, de Santa Teresa, y de preocupar a los procuradores en las Cortes del Reino, a los moralistas, a Luis Vives y a fray Luis de Granada, hemos de conceder que este género literario, no sólo fué popular, sino popularísimo. No triunfaron los libros de caballerías, como se cree, por ser la única novela disponible en el siglo XVI, sino que fueron casi únicos porque sus aventuras triunfaban en las ima-

---

[2] Desde hace mucho se niega a los libros de caballerías carácter español y popularidad; véanse principalmente DURÁN, *Romancero General,* Bibliot. de Aut. Esp., t. X, 1849, pág. XX; MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios de crítica literaria,* IV, 1907, págs. 36-44, y *Orígenes de la Novela,* I, 1905, págs. 290-293.

ginaciones españolas desde hacía mucho tiempo; crecían esos libros en segundas partes y continuaciones, porque la imaginación quería prolongar el placer de vivir la vida de la aventura sobresaltada y el esfuerzo victorioso y vengador.

El "Quijote" frente a las caballerías.

Y esta literatura no se moría de vieja aún en 1602, cuando don Juan de Silva, señor de Cañadahermosa, imprimió su *Crónica de don Policisne de Beocia.* Entonces llegó el conocido momento en que Cervantes quiso hacer bien a la literatura y moral patrias, desacreditando los libros de caballerías.

El *Quijote* nace así con un especial propósito literario, declarado repetidas veces por el autor, y, según esto, podrá creerse que no tiene más que una relación negativa con esos libros y con el espíritu caballeresco que los informa. Lord Byron (en su *Don Juan*) piensa que Cervantes arruinó el sentimiento caballeresco español, y así causó la perdición de su patria; igualmente Léon Gautier (al dedicar su monumental volumen sobre la vida caballeresca al mismo Cervantes) se lamenta con amargura al ver cómo la antigua caballería, el amor de sus amores, es ridiculizada y muerta por el gran novelista, y para perdonar al autor de las imperecederas y demoledoras páginas del *Quijote,* tiene que pensar en el heroico soldado de Lepanto, prefiriendo el hombre al libro. Pero, muy al revés, Menéndez Pelayo sostiene que Cervantes no escribió obra de antítesis a la caballería, ni de seca y prosaica negación, sino de purificación y complemento; no vino a matar un ideal, sino a transfigurarlo y enaltecerlo: cuanto había de poético, noble y humano en la caballería se incorporó en la obra nueva con más alto sentido, y de este modo el *Quijote* fué el último de los libros de caballerías, el definitivo y perfecto.

Entre esta manera de ver, que parece paradójica, y aquella otra más llana y corriente, podremos guiar nuestro juicio acerca del sentido fundamental del *Quijote*, tomando un punto de vista genético.

Del Ariosto a Cervantes.

El *Quijote* aparece como el último término de una serie, en cuanto a la intromisión del elemento cómico en el heroico. Esta mezcla venía haciéndose en la literatura desde siglos atrás, desde el tiempo mismo del esplendor de la epopeya, bastando recordar, como ejemplo más notable, el cantar del *Pèlerinage de Charle Magne*. El Renacimiento acentuó esta manera de ver la poesía heroica; para esta época, que ahondaba en la contemplación de la serena belleza clásica, tenían que parecer ficciones poéticas demasiado simples los personajes de las *chansons de geste*, tan monótonos en los giros de su pensamiento como en los descomunales tajos de su espada. Los espíritus, que se nutrían de las ideas de la antigüedad romana, comprendían mucho menos el imperio de Carlomagno que el de Augusto y no podían sentir hondamente la sencilla grandeza de la epopeya medieval. Así, el renacimiento italiano, desde fines del siglo XV, con Pulci y con Boiardo, hallándose frente a la materia poética carolingia y bretona que la tradición de la Italia septentrional le transmitía, no pudo mirarla sinceramente en serio. Boiardo, al hacer enamorado a Roldán, se complace en presentar al invencible paladín como un amante inhábil y tímido, un babieca, un *babbione* siempre engañado por Angélica. Después, Ariosto (1516, 1532) prosigue esta burla del héroe, haciéndole amador despreciado, y traza la furiosa locura de sus celos con abultados rasgos tragicómicos; en torno a estas escenas culminantes, el poeta, con leve gesto de sonrisa, va veleidosamente entremez-

clando los caballeros de Carlomagno y de Marsilio en una maraña de aventuras, maravillosas en amores, combates y encantamientos, cada una alcanzada e interrumpida por la siguiente, como las tranquilas olas del mar, siempre continuas, siempre monótonas, siempre espumantes de juguetona novedad.

Casi un siglo después de Ariosto, Cervantes vuelve a tratar la aventura caballeresca desde un punto de vista cómico. El autor español conocía y admiraba así a Boiardo como a Ariosto; imita a menudo al *Orlando furioso,* y Don Quijote mismo se preciaba de cantar algunas estancias de este poema; pero los tiempos habían cambiado mucho: al arte por el arte, que dominaba la época del Ariosto, sucede el influjo aristotélico y el arte de la verdad ejemplar, por lo que Cervantes, frente a sus admirados predecesores, asume una nueva posición, la de corregir la "inverosimilitud" de la aventura caballeresca, es decir, su falta de verdad universal o moral. Además, mientras Pulci, Boiardo y Ariosto continuaban con burlón humorismo la narración de los antiguos poemas en verso, Cervantes, al proponerse satirizar las caballerías en prosa, no iba a escribir un poema, sino una obra prosística, una novela, lo cual le lleva a otro mundo artístico muy diverso del de los italianos. Por tanto, Cervantes no buscó la fuente primera de su inspiración en las obras de éstos, encumbradas en artificios y primores de esfuerzo monumental, sino que la buscó, siguiendo instintos de su raza española, en una literatura más llana, más popular que aquélla.

Lo cómico caballeresco en cuentos populares. Sacchetti.

Hacía mucho que, junto a las escenas cómicas de la vieja epopeya francesa, junto a la incrédula narración de las ficciones caballerescas hecha por los italianos rena-

centistas, existía en obras de menos vuelo literario otra manera más francamente hostil de ver la caballería: la de encarnar los ideales de ésta en un pobre loco, cuyas fantasías se estrellan contra la dura realidad de las cosas. En la segunda mitad del siglo XIV, por ejemplo, descubro en el novelador italiano Sacchetti una figura de exacta apariencia quijotesca, la de aquel Agnolo di Ser Gherardo: es un hombre extravagante; aquéjale una monomanía caballeresca, a pesar de sus setenta años, y, montado en un caballo flaco, que parecía el hambre, va desde Florencia a un pueblo vecino para asistir a unas justas; al tiempo de ponerle el yelmo y darle la lanza, unos maliciosos meten un cardo bajo el rabo del jamelgo, el cual echa a correr, con grandes botes y corcovos, sin parar hasta Florencia; allí, entre la risa de todos, la mujer recoge al maltratado jinete, le acuesta en la cama para curarle las magulladuras del yelmo y de las armas, y le reprende su necia locura caballeresca [3]. No sólo el fundamento cómico, sino los detalles mismos son iguales

---

[3] Véase FRANCO SACCHETTI, *Le Novelle*, núm. 64. Acaso esta novela se funde en un suceso realmente ocurrido, pues Agnolo di Ser Gherardo existió en realidad, figurando en 1299 como «capitaneus notarius», según indica LETTERIO DI FRANCIA, *Franco Sacchetti, novelliere*, Pisa, Nistti, 1902, p. 198. EZIO LEVI, «Don Chisciotte è nato a Firenze?», en *Mélanges offerts à Henri Hauvette*, París 1934, páginas 149-160, amplía mis observaciones sobre Agnolo di Ser Gherardo, el loco a quien Sacchetti dedica, además de la novela 64, la 192, y siete sonetos, alusivos sobre todo a la manía de los altos cargos.—El caso del estudiante de Salamanca, a que aludo en seguida y otras alucinaciones padecidas por lectores de libros de caballerías, véanse en MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios de crítica literaria*, IV, págs. 53-55 (y *Orig. de la Nov.*, I, pág. CCXCIV).—En el *Saber por no saber y Vida de San Julián*, el criado de un mal caballero se refugia en un convento, creyendo que había muerto a un hombre; pero San Julián le tranquiliza, diciéndole que las estocadas habían sido dadas a un cuero de vino. (Parte 23 de las *Comedias de Lope de Vega*, folio 287.)

a los del *Quijote*. ¿Quién no recuerda al viejo hidalgo manchego sobre su flaco Rocinante en medio de la playa de Barcelona, cuando iba también a unas justas, admirando con su extraño porte a las gentes de fiesta que le rodean; y los muchachos que encajan debajo de la cola del caballo un manojo de aliagas y los corcovos del animal, que dan con Don Quijote en tierra?

Cervantes debió de conocer en versión manuscrita u oral el cuento de Sacchetti u otro semejante, aunque sin duda lo conoció tarde, tan sólo al escribir la segunda parte del *Quijote*, donde lo aprovecha. Debió igualmente conocer cualquiera de los varios cuentos que circulaban entonces acerca de cómicas alucinaciones padecidas por un lector de libros caballerescos, como el de aquel estudiante de Salamanca que por causa de estos libros abandonaba las lecciones, y un día interrumpió la soledad de su lectura con grandes voces y cuchilladas al aire en defensa de uno de los personajes de la novela leída, que hasta tal punto le sorbía el seso.

El "Entremés de los Romances"

Pero si Cervantes debió conocer relatos de éstos, acaso no los conoció o recordó sino después de comenzado el *Quijote*, pues lo cierto es que los primeros episodios de la novela fueron concebidos por estímulo de una obra de otra índole, un despreciado *Entremés de los Romances*, cuya importancia, a mi ver, no ha sido aún comprendida por la crítica. Ocurriósele a Adolfo de Castro exhumar esta pobre composición teatral, afirmando que Cervantes mismo era autor de ella, y se atrajo el más justo y general descrédito. Mas esta afirmación desatinada no debe privarnos de examinar sin prejuicios la cuestión.

El *Entremés* debió de ser escrito en 1591 o poco después; quiere burlarse de la excesiva boga de los Roman-

ceros, que sin cesar se reeditaban desde hacía medio siglo, y en especial del Romancero intitulado *Flor de Romances*, que se venía publicando y añadiendo desde 1591 a 1597 [4].

---

[4] ADOLFO DE CASTRO, *Varias obras inéditas de Cervantes*, 1874, páginas 132-133, dice, sin ningún fundamento, que el *Entremés* se representó con *La Noche Toledana*, de Lope de Vega, y equivoca de paso la fecha del nacimiento de Felipe IV y la de la muerte de Isabel de Inglaterra. Yo digo que el *Entremés de los Romances* debió ser escrito hacia 1591, y he aquí los fundamentos de esta afirmación. Se insertan en el *Entremés* versos de 33 romances, no populares, sino artificiosos, y 30 de ellos se encuentran en la *Flor de varios y nuevos romances*, 1.ª, 2.ª y 3.ª parte, publicada en Valencia, 1591, y reimpresa en 1593 (*a*). Estos 30 romances del *Entremés* no se vuelven a hallar reunidos en ningún otro romancero posterior ni anterior. En la primera época de publicación del Romancero (desde 1550 a 1588), en el *Cancionero de Romances*, en la *Silva de Romances*, en Timoneda, en Padilla, etc., faltan casi todos los que cita Bartolo; en la tercera época, cuando apareció el *Romancero General* en 1600, reuniendo «las nueve partes de Romanceros», esto es, las nueve partes de la *Flor* que andaban separadas, se suprimieron siete de los romances citados por Bartolo. Bien se echa de ver que el *Entremés* pertenece claramente a la segunda época; el entremesista trabaja teniendo a la vista el romancero entonces en boga, una edición de la *Flor de varios* 1.ª, 2.ª y 3.ª parte (1591), cuando no había aún comenzado la boga del *Romancero General*, de 1600 a 1614.

Este indicio se fortalece con otra consideración más decisiva: la locura de Bartolo consiste en quererse hacer soldado y embarcarse para ir a guerrear con los ingleses; responde, pues, a las mismas ideas que eran dominantes cuando se escribió el romancillo «Hermano Perico», incluído íntegro en el *Entremés* (época de Drake y de la reina Isabel). Ahora bien; los principales armamentos y expediciones para desembarcos en Inglaterra e Irlanda fueron en 1588 (la Invencible), 1596, 1597, 1601 y 1602 (ésta fué la última expedición); en cuanto ocurre la muerte de Isabel (24 de marzo de 1603) se empieza a hablar de paz. An-

(*a*) El pormenor demostrativo de esta afirmación lo daré al tratar del *Entremés* en el Romancero cuya publicación preparo. Provisionalmente basta lo que dije en la 2.ª edición de este trabajo mío, y lo que dice MILLÉ, *Sobre la génesis del Quijote*, teniendo en cuenta que el romance «Cabizbajo y pensativo» se halla en el índice de la segunda parte de la *Flor*, en el ejemplar de la Biblioteca Nacional R-9799.

El "Entremés" y la primera aventura del "Quijote".

Nos presenta el *Entremés* a un pobre labrador, Bartolo, que, de tanto "leer en el Romancero", enloquece,

---

tes, pues, de 1602 tuvo que ser escrito el *Entremés*, pues sería salirse de lo ordinario y corriente el creer que éste hubiese colocado sus alusiones y su ambiente en un pasado histórico; mientras no haya positivas pruebas en contrario, hay que suponer que el teatro cómico se mueve dentro de la época actual y de la vida diaria y familiar a todos. Ciñéndonos más a este principio, podíamos pensar que el *Entremés* fué escrito no sólo en tiempo de expediciones contra Inglaterra, sino en vida de Drake (muerto el 28 de enero de 1596), ya que dramatiza todo el romance de «Hermano Perico» con su alusión al famoso capitán, y entonces, coincidiendo con la fecha de la *Flor* 1.ª, 2.ª y 3.ª, tenemos que en 1591 fué cuando don Alonso de Bazán venció a los ingleses en las Azores, capturó la *Vengeance*, galera capitana de Drake, y excitó el entusiasmo español tanto que se pensó en renovar la tentativa de invasión en Inglaterra. Poco después de esta victoria es la fecha más probable del *Entremés*.

Esta fecha que señalo y las relaciones que establezco entre el *Entremés* y el *Quijote* fueron, como es de suponer, muy discutidas, sobre todo por los cervantistas que ya habían expuesto otras opiniones.

E. COTARELO, *Últimos estudios cervantinos*, Madrid, 1920, 66 páginas, fué el primero en contradecir, y copio a continuación algo de la nota crítica con que le contesté en la *Revista de Filología Española*, VII, 1920, págs. 389-392:

Los modelos vivos del tipo quijotesco buscados hasta ahora entre los Quijadas de carne y hueso que vivieron en Esquivias o en otro cualquier lugar no satisfacen al señor Cotarelo (pág. 50); mas, sin embargo, cree que para penetrar en los orígenes de la novela no hay que escudriñar la literatura, como hizo Menéndez y Pelayo en su memorable discurso de 1905 sobre la *Cultura literaria de Cervantes*, o como hice yo en mi otro discurso de 1920 sobre tema más modesto, *Un aspecto en la elaboración del «Quijote»*; otra cosa decide el Sr. C.: «hay que volver los ojos, no a los documentos literarios, sino a los archivos de Esquivias, a los documentos privados.» (pág. 61). Sin embargo, no se nos alcanza qué va a ganar el conocimiento íntimo del *Quijote* el día grande en que se descubra, en un documento de Esquivias, que un Quijada, Quesada o Quijano fué verdaderamente un loco de remate conocido de

como Don Quijote de leer los libros de caballerías, y se empeña en imitar ridículamente a los caballeros de los romances. Sus desvaríos tienen la más chocante semejanza con los de Don Quijote en la primera aventura

---

Cervantes. Difícilmente esos documentos podrían descubrirnos algo quijotesco de ese pobre loco.

Fijándose después sólo el Sr. C. en una de mis afirmaciones, resúmela así (pág. 51): «el origen y primeras aventuras del *Quijote* fueron recibidos de un modestísimo y trivial entremés anónimo, titulado *de los Romances*», y añade que ésta «es exactamente la opinión expuesta por don Adolfo de Castro». Las palabras acaso tienen para el Sr. C. un valor muy especial; este adverbio «exactamente» quiere decir que A. de Castro afirmaba que el entremés no era anónimo, sino del mismo Cervantes, y que éste no había *recibido* del entremés la primera aventura del *Quijote*, sino que la había dado por primera vez en dicha composición teatral. Siendo imposible negar la estrecha relación del parentesco entre el *Quijote* y el entremés, se había expuesto ya, además de la opinión de A. de Castro, otra opuesta, o sea que el entremés era una imitación del *Quijote*, opinión sostenida, entre otros, por Cotarelo hijo. A mí me parece esta suposición tan inaceptable como la de A. de Castro, y creo que lo único que da completa claridad al problema es suponer que el entremés no es de Cervantes, pero que le inspiró. Llamar por esto plagiario a Cervantes, o suponer que sus coetáneos se lo iban a echar en cara, es desconocer en qué estriba la originalidad del artista y es, además, desconocer el siglo XVII, creyendo que entonces tuvo que ser censurado Cervantes por haber tomado los juicios de Sancho de muy conocidos cuentos populares, o ser recriminado Calderón por haber tomado su *Alcalde de Zalamea* de la comedia de Lope de Vega.

Y aun tengo que señalar —por más que bien lo siento— otras dos inexactitudes principales que me achaca el Sr. C. En las páginas 55-56 indica, con dos equivocaciones, mi opinión sobre la fecha del entremés; yo ni remotamente me fundo en «el más antiguo de los romances que en él se citan», y el párrafo que textualmente copia de mi discurso aparece falso de sentido, por mutilado y por alterado en su puntuación. En la página 59, los textos de mi discurso están asimismo malamente aislados contra su sentido y adulterados con un paréntesis inexacto; véanse en el original. En fin, en la página 57 se supone que la ida del protagonista del entremés, Bartolo, a pelear con los ingleses sólo se halla en el romancillo «Hermano Perico», siendo así que se encuentra

por éste acometida, la de los mercaderes toledanos. Bartolo, hecho soldado por su locura, se cree el Almoradí o el Tarfe de los romances moriscos, y quiere defender a

---

también en los versos propios del entremés. Lamento la precipitación con que el Sr. C. procede al tratar una cuestión delicada.

Como acabamos de decir, el Sr. C., hijo (*Teatro de Cervantes,* 1915, página 723), había expresado ya la opinión de que el entremés era posterior al *Quijote,* pues cree que inferir de tales alusiones a la guerra con los ingleses que la obra se compuso en tiempo de esa guerra, valdría tanto como creer que Walter Scott fué amigo de Luis XI, y Jorge Ebers súbdito de los faraones. Contra este criterio, que, desconociendo extrañamente la clara diferencia entre el arcaísmo fundamental de la novela histórica y el actualismo de la comedia de la vida cotidiana, imposibilitaría todo estudio cronológico de nuestro teatro (*b*), protesté ya en nota a mi discurso. Mas a defenderlo acude ahora el Sr. C., padre, volviendo a afirmar que el entremés es parodia del *Quijote* (págs. 57 y 58). ¡Extraña parodia que no contiene la menor alusión al personaje cervantino, famoso ya antes de editarse el *Quijote,* y que, en cambio, pone en acción los personajes y las situaciones de multitud de romances, como «Ensíllenme el potro rucio», «Hermano Perico», «Cabizbajo y pensativo», «El marqués de Mantua», etc.! Declaro que más razonable me parece el modo de ver la cuestión de A. de Castro que el de los señores C.

El teatro entremesil parodió, sí, el comienzo del *Quijote* y lo hizo, como es natural, de modo que se reconociese por todos la parodia; en *Los invencibles hechos de Don Quijote* (publicados en 1617) salen a relucir los tipos conocidos de todos: Don Quijote, Sancho y el Ventero. Es inconcebible una parodia del *Quijote* que no nombre al caballero manchego, pues se hizo inmediatamente famosísimo e insustituíble.

Por olvido, sin duda, el Sr. C. escribe sin mencionar en su apoyo la opinión análoga, pero más claramente concebida, de Rodríguez Marín (*Quijote,* 1916, I, 202). Supone éste que el entremés es obra de un imitador, que acudió al *Romancero General* (*c*) para hacer lo que Cervantes había hecho acudiendo a los libros de caballería. Pero entonces resulta casi milagroso el hecho de que Cervantes, pensando acudir a

(*b*) Precisamente el Sr. Cotarelo es maestro en fijar la fecha de nuestras comedias por las alusiones a sucesos históricos en ellas contenidos.

(*c*) Ya sabemos que no acudió al *Romancero General,* sino a la *Flor de Romances,* anterior en fecha.

una pastora importunada por su zagal; pero éste se apodera de la lanza de Bartolo y con ella le maltrata, dejándole tendido en el suelo; de igual modo Don Quijote

---

los libros de caballerías, hubiese en realidad acudido a los romances del marqués de Mantua y otros, para escribir la primera salida de Don Quijote, pues habría que tener ésta como una *equivocación providencial*, destinada a facilitar la tarea de un futuro imitador, que no había de querer tratar la locura de los libros de caballerías, sino la de los romances. Y todavía la equivocación de Cervantes resultaría más inconcebible suponiendo, como supone Rodríguez Marín, que el plan primitivo del *Quijote* no abarcaba más que los cinco o seis primeros capítulos en que la parodia en acción es más de romances que de libros de caballerías. Aun además, ¿se concibe una parodia del *Quijote* que no nombrase ninguna vez al famosísimo manchego, para compararlo a Bartolo, si éste fuese un imitador? Evidentemente, no hay más remedio que reconocer que el entremés es anterior, y pensar en una impresión dominante indeleble y excesiva que de esa piececilla dramática recibió Cervantes.

Por último, el Sr. C. nos comunica (pág. 51) la verdadera solución, la que él da al problema de la formación del *Quijote:* Cervantes «en un principio no quiso hacer más que una novela ejemplar de loco, como *El licenciado Vidriera*», y luego fué añadiendo capítulos. Esta opinión que nos da el Sr. C., apoyada en una mala interpretación de las palabras del capítulo noveno, en nada se opondría a que esa novela ejemplar tuviese un episodio inspirado en el entremés. Tal opinión sólo se refiere a las primitivas proporciones que Cervantes pensó dar a su obra, las cuales creo fueron mayores. Yo había pensado bastante en la idea de la novela ejemplar, y al fin la deseché por parecerme que el primitivo plan de Cervantes no podía terminar ni en el capítulo quinto o sexto ni en el noveno: el primer capítulo, sin recordar otros pasajes convincentes, anuncia ya una novela mayor. Y digo que yo había pensado en la idea de la novela ejemplar no porque a mí se me hubiese ocurrido antes que al Sr. C., sino porque aunque éste nos la da inadvertidamente como suya, es sin embargo, antigua; y lo más chocante es que nos la enuncia con las mismísimas palabras con que nos la enunció hace quince años H. Morf: «El *Quijote* fué originariamente una novela, la novela ejemplar de un loco, como la otra de *El licenciado Vidriera*» (*d*).

(*d*) *Frankfurter Zeitung*, 29 Jan. 1905. Repítelo en *Die Kultur der Gegenwart*, herausg. von P. Hinneberg, I, XI, I, págs. 211-212: «Don

es apaleado con su propia lanza por un mozo de mulas de los mercaderes. Bartolo, sin poder ponerse de pie, consuélase pensando que de tal desgracia no tuvo él la culpa, sino su cabalgadura; lo mismo dice Don Quijote,

---

Nada de particular tiene que el Sr. C. haya padecido olvido también esta vez; el estudio de Morf, publicado en un periódico alemán, bien puede creerse no se difundió apenas, sino por envío del autor a algún afortunado amigo. Con razón echa de menos el Sr. C. —olvidando, sin embargo, también el tomo III de la *Bibliografía* de Ríus, donde la bibliografía que desea el Sr. C. está realizada ya en el año 1904— una recopilación de juicios críticos acerca del *Quijote*, pues si se la tuviese a mano, como el Sr. C. dice con oportunidad, «no se apropiaría nadie, quizás involuntariamente, pensamientos ajenos... Una literatura que en esta parte cuenta centenares de números, exige ser conocida antes de lanzarse a añadirle un número más».

Después de Cotarelo, F. Rodríguez Marín, en su edición del *Quijote*, tomo VII, 1928, págs. 159-163, vuelve a tratar del *Entremés de los Romances*, concluyendo que para abandonar o no su opinión, reseñada por nosotros aquí, pág. 236, espera la respuesta de Cotarelo a estas páginas mías que anteceden. Tal respuesta no se dió.

También R. Schevill en su *Quijote*, tomo I, 1928, págs. 413-416, trata la cuestión presente, y se inclina a suponer el *Entremés* posterior a la novela. Sin hacerse cargo de mi argumento sobre la improcedencia de los romances como enloquecedores de Don Quijote, alega dos razones. Una es la original de Cervantes, quien asegura que sus invenciones no eran «imitadas ni hurtadas», sobre lo cual ya he dicho algo; el ingenio más original jamás crea de la nada, y cualquiera reconocerá que para sacar del *Entremés* los primeros capítulos del *Quijote* se necesita un colosal esfuerzo creador, excluyendo la idea de plagio. El señor Schevill se funda además en que Bartolo enloquece «de leer el Romancero», y este título no era frecuente antes de publicarse el *Romancero General;* observación ya replicada por Millé (*Sobre la génesis del Quijote*, pág. 35), a lo cual yo añado que las *Flores* llevaban por título completo *Romancero intitulado Flor de romances*. Sería siempre algo extraño que el *Entremés*, si fuese posterior a 1600, tuviese en cuenta las *Flores* y no el divulgadísimo *Romancero General*, pero sería de todo punto inconcebible que si fuese posterior al *Quijote* no aludiese

Quijote war ursprünglich wohl eine Novelle, die Novela ejemplar von einem Narren, wie die andere vom *gläsernen Assessor.*»

sin poderse levantar del suelo; "no por culpa mía, sino de mi caballo, estoy aquí tendido" [5].

Las semejanzas aumentan todavía cuando Bartolo, acordándose del conocido romance del *Marqués de Mantua,* cree ser él el enamorado Valdovinos que yace herido en el desierto bosque, y exclama:

¿Dónde estás, señora mía,
que no te duele mi mal?;

pues Don Quijote cree igualmente ser Valdovinos, y prorrumpe recordando estos mismos versos.

Llegan en tanto los de la familia de Bartolo, y éste

---

para nada a la obra de Cervantes, famosísima desde el momento de su publicación.

Esta manera mía de ver es apoyada por G. Cirot, en el *Bulletin Hispanique,* XXXI, 1929, pág. 1, y XXXIII, 1931, pág. 261.

También la apoya J. Millé y Giménez, *Sobre la génesis del Quijote,* 1930. En estudio detenido, rebate las opiniones de Cotarelo, Rodríguez Marín y Schevill, para sostener que el *Entremés* es fuente del *Quijote.* Usando la misma clase de argumentos que yo (fecha de la *Flor:* alusión actual a la guerra contra Inglaterra), piensa que el *Entremés* pudo ser escrito en 1588, pues cree que la *Flor* 1.ª, 2.ª y 3.ª tuvo edición de ese año, ya que la licencia del tomito es de 2 de agosto de 1588; pero esa licencia corresponde sin duda sólo a la 1.ª parte, no a las otras dos. El señor Millé, haciendo un valioso estudio de varios romances, sugiere que el *Entremés* debe ser sátira contra Lope de Vega, cuando éste en 1588 se embarcó en la Invencible a poco de casado; pero el partir a la guerra Bartolo recién casado es cosa exigida por el romancillo «La más bella niña» («hoy viuda y sola, ayer por casar») y el *Entremés* no hace sino poner ese romancillo en acción. El romancillo es de 1580 y no tiene la menor conexión con Lope de Vega.

[5] Esta circunstancia de achacar al caballo la culpa de la caída del caballero tiene importancia sólo por hallarse, tanto en el *Entremés* como en el *Quijote,* en igual forma y en igual momento de la serie de coincidencias. Por lo demás, era un lugar común. Sin salir de los textos citados, Sacchetti hace decir a su malparado caballero: «s'io avessi avuto un buon cavallo»; y Angélica dice a Sacripante vencido y caído: «Che del cader non è la colpa vostra, ma del cavallo». *Orl. fur.,* I, 67.

piensa que llega el propio marqués, y así le saluda con nuevos versos del romance:

¡Oh noble Marqués de Mantua,
mi tío y señor carnal!,

versos que también repite Don Quijote cuando se acerca a él un labrador de su mismo pueblo.

El *Entremés* continúa ensartando trozos del romance, ora en boca de Bartolo, ora en la de las demás personas que, siguiendo el humor del loco, se entregan a una desatinada parodia en acción de la famosísima historia del Marqués de Mantua. Cervantes, como era natural, desechó tan grotesca parodia, y la redujo a un relato breve, en el cual nos dice que a todas las preguntas del labrador no respondía Don Quijote sino prosiguiendo con versos de su romance, y contando como propias las desventuras de Valdovinos. Pero, aun en esta breve narración, Cervantes se deja arrastrar del sistema de parodia entremesil; se acuerda de que el Marqués, al acercarse al caballero herido,

desque le quitó el almete,
comenzóle de mirar...
con un paño que traía
la cara le fué a limpiar,
desque la ovo limpiado,
luego conocido lo ha;

y nos refiere que el labrador, al acercarse a Don Quijote, "quitándole la visera... le limpió el rostro, que tenía lleno de polvo, y apenas le hubo limpiado, cuando le conoció y le dijo...". Esta parodia, hecha por Cervantes sin intención burlesca alguna, es un precioso resto de imitación inconsciente, sugerida por el *Entremés*.

Bartolo y Don Quijote son llevados del mismo modo a su pueblo; y en el camino, la locura de uno y de otro

da un violento salto desde el romance del Marqués de Mantua a los romances moriscos: Bartolo se figura ahora ser el alcalde de Baza que lamenta, con el amigo Abencerraje, las falsedades de Zaida, y Don Quijote fantasea ser el cautivo Abencerraje que cuenta sus amores al alcaide de Antequera. Uno y otro loco, en fin, llegan a su casa, y puestos en la cama se quedan dormidos; pero uno y otro, a poco rato, alarman otra vez a los afligidos parientes, alborotando con nuevos desatinos; Bartolo con el incendio de Troya y Don Quijote con los torneos de los doce pares.

"¡Lleve el diablo el Romancero, que es el que te ha puesto tal!", dice un vecino de Bartolo; "¡Malditos estos libros de caballerías que tal han parado a vuestra merced!", dice el ama de Don Quijote cuando éste llega a su casa. ¿Cómo es que el ama no maldice el Romancero? Vamos a explicarlo.

Cervantes recibe impresión excesiva del "Entremés".

Las analogías entre la primera aventura del *Quijote* y el *Entremés,* según vemos, son tantas y tan igualmente dispuestas que es imposible negar una relación genética entre ambos textos. Ahora consideremos que el *Entremés* quiere burlarse de los indiscretos lectores del Romancero, y pisa firmemente su terreno cuando hace que Bartolo se crea ser cualquier personaje de romances. Cervantes quiere censurar la lectura de los libros de caballerías, y está del todo fuera de su campo cuando hace reiteradamente a Don Quijote desvariar con los mismos personajes romancescos que Bartolo; bien se ve que la primera idea del loco que sueña ser Valdovinos pertenece al entremés, y que sólo por influencia indebida de éste se halla en la novela. Si pretendiéramos suponer por un instante que

el entremés era posterior, y hecho a imitación del *Quijote*, tropezaríamos con esta razón, que toca al fundamento mismo de las dos obras.

Y todavía debemos añadir otra consideración substancial en pro de la precedencia del entremés. El loco en cuya cabeza se desvanece la idea de la propia personalidad, para ser ésta substituída por la de otro personaje famoso cualquiera, es el vulgar y único tipo que siempre maneja el *Entremés*, atento sólo a provocar la risotada de los espectadores; pero en el *Quijote* tal especie de desvarío no aparece sino en la aventura primera (nótese esto bien), en los capítulos quinto y séptimo, de que venimos hablando, y es un desvarío por demás discordante con el que siempre mantiene Don Quijote, cuya personalidad queda, en toda otra ocasión, firme y erguida frente a la de los héroes que le enloquecen. Hay, pues, que pensar, examinando los fundamentos de lo cómico quijotesco en la aventura de los mercaderes toledanos, que Cervantes no ideó el episodio con una combinación enteramente libre de los recursos propios de su fantasía, sino que ésta se hallaba como estrechada y constreñida por el recuerdo indeleble del *Entremés de los Romances*, que había producido en su ánimo una vigorosa impresión cómica. Esta impresión, tenaz, excesiva, impuso al novelista, no sólo una inconsciente e incomprensible sustitución de los romances a los libros de caballerías como causantes de la locura de Don Quijote, sino, además, una forma de desvarío y un procedimiento de parodia profundamente extraños a la libre concepción del novelista.

Éste es el hecho fundamental en la gestación del *Quijote*. Cervantes descubrió una gracia fecunda en el entremés que se burla del trastorno mental causado por la indiscreta lectura del Romancero. Esta sátira literaria le pareció tema excelente; pero la apartó del Romancero, género poético admirable, para llevarla a un

género literario de muchos execrado, el de las novelas caballerescas, no menos en moda que el Romancero. Autores había también, como Lorenzo de Sepúlveda, que querían imponer correctivo a los romances viejos, "harto mentirosos y de poco fruto"; pero Cervantes no podía pensar como Sepúlveda ni como el entremesista.

En cuanto Don Quijote llega a su casa y queda dormido, descansando de la locura de ser Valdovinos el del romance, el cura y el barbero proceden al escrutinio de la librería del enfermo hidalgo. En ella, además de la gran multitud de novelas caballerescas, aparecen las *Dianas,* la *Galatea* y otras novelas pastoriles; aparecen poemas heroicos italianizantes y *Tesoros de varias poesías;* pero con sorpresa observamos que no aparece allí ninguno de los muchos *Cancioneros, Silvas, Flores de romances* y demás *Romanceros* que desde más de medio siglo venían publicándose; para Cervantes los poemitas contenidos en esas colecciones eran como obra de todo el pueblo español, y no podían ser causantes de la locura del nobilísimo caballero de la Mancha, ni debían estar sujetos al juicio del cura y del barbero. Los que enloquecieron realmente a Don Quijote fueron esos abultados librotes de caballerías condenados al fuego, el enrevesado *Don Florisel de Niquea,* aquel tonel, más que volumen, de *Don Olivante de Laura;* pero, sin embargo, el primer momento de la inmortal locura no parte de ninguno de éstos, sino de un delgado librico de cordel con el *Romance del Marqués de Mantua,* que para nada figura en el donoso y grande escrutinio, porque no entraba para nada en los planes de Cervantes, sino en los del vulgar entremesista.

Sólo por inmediata influencia de éste podemos encontrar los romances en los cimientos del *Quijote* más que los libros de caballerías. Y esto, no únicamente en la aventura de los mercaderes toledanos, sino también en

otros pasajes del capítulo segundo. Al oscurecer de aquel caluroso día de julio que vió la primera esperanzada salida de Don Quijote por el Campo de Montiel, cuando llega el hidalgo a la venta donde va a ser armado caballero, confórmase con el pobre albergue que el ventero le ofrece, recordando palabras del misterioso romance de *La Constancia:*

Mis arreos son las armas;
mi descanso, el pelear;

y cuando las mozas del mesón le ayudan a desarmarse, desvaría contrahaciendo versos del romance de *Lanzarote:*

Nunca fuera caballero
de damas tan bien servido
como fuera Don Quijote
cuando de su aldea vino.

Pero todo esto cambia por completo en cuanto Cervantes acaba de olvidar el entremés.

Cervantes ¿es un plagiario?

El estudio de las fuentes literarias de un autor, que es siempre capital para comprender la cultura humana como un conjunto de que el poeta forma parte, no ha de servir, cuando se trata de una obra superior, para ver lo que ésta copia y descontarlo de la originalidad; eso puede sólo hacerlo quien no comprende lo que verdaderamente constituye la invención artística. El examen de las fuentes ha de servir precisamente para lo contrario, para ver cómo el pensamiento del poeta se eleva por cima de sus fuentes, cómo se emancipa de ellas, las valoriza y las supera.

Cervantes, justamente en los momentos en que sigue

más de cerca al *Entremés,* aparece más original que nunca. Nada de aquella fresca, sutil y honda finura cómica que hace del episodio de los mercaderes toledanos uno de los mejores de la novela, nada deriva del entremés; éste impuso a la imaginación de Cervantes varios pormenores tan sólo de los más externos de la aventura. El grotesco y apayasado Bartolo se parece en la brutal materialidad de algunos actos a Don Quijote desde el comienzo. Para sacar del *Entremés* los primeros capítulos del *Quijote* se necesitó un gigantesco esfuerzo creador, cosa que totalmente olvidan muchos eminentes críticos, reacios para creer que el genio inventivo de un Cervantes o un Dante tenga más fuentes de inspiración que las vulgarmente conocidas. El *Entremés,* después de suscitar la concepción de Cervantes, antes que ayudarla vino a servirle de estorbo, pues le obligó a un trabajo de rectificación que nos es dado observar en parte, ya que en parte se llevó a cabo, no en los momentos de gestación, sino en el curso de la ejecución.

Cervantes corrige el tipo quijotesco

Fácilmente se echan de ver en el *Quijote* varias incongruencias en la sucesión y acoplamiento de los episodios. Esto hace que unos hablen de la genial precipitación de Cervantes en escribir su obra, mientras creen otros que eso no pasa de ser una frase vulgar, pues es sabido que Cervantes corregía y daba más de una forma a sus producciones. Evidentemente, hay de todo en las contradicciones observadas: hay descuidos evidentes, hay correcciones a medio hacer, hay desenfadados alardes de incongruencia y despropósito: la acción, envuelta en volubles giros por la flaca imaginación del protagonista, mereció al autor, en cuanto al plan externo, menos atención que la de las novelas ejemplares; Cervantes quiso

dejarla con todas las ligeras inconsecuencias de una improvisación muy a la española. Pero esa improvisación en modo alguno supone inconsciencia, sino impresión viva, penetrante, que no quiere embotarse en lo inútil. No es el de Cervantes un arte descuidado porque tome a manos llenas en las ficciones populares, pues sabe tallar en ellas facetas de brillo poético extraordinario; no es descuidado porque acuda a la fácil jovialidad de los que dicen: "¡vengan más quijotadas, embista Don Quijote y hable Sancho Panza, y sea lo que fuere, que con esto nos contentamos!", pues tiene perfecta conciencia de que pone en su obra un perenne valor de humanidad, y "a mí se me trasluce, añade, que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzca". Frente al descuido en algunos pormenores, ¡cuánta meditación no revela la depuración del tipo quijotesco, cuán íntima y prolongada convivencia del artista con su creación!

Partimos del hecho que la fantasía de Cervantes no concibió espontáneamente ese tipo, sino en cierto modo cohibida por la sugestión del *Entremés,* ni ideó su protagonista dentro de un plan bien definido desde el comienzo, sino en una visión sintética algo confusa. Sólo durante el desarrollo de la obra va, con lentos tanteos a veces, desentrañando y llamando a vida toda la compleja grandeza que latente dormía en la primera concepción del genio. Este desenvolvimiento gradual de una idea se comprende cuán feliz puede ser en una larga novela de aventuras. Lejos de ser éstas una fatigosa repetición del tipo inicial del protagonista, son una incesante revelación, aun para el mismo artista, y, por tanto, más sorprendentes para el lector. El tipo no está perfectamente declarado hasta el mismo final de la novela.

Desde luego, la especial locura de Don Quijote en su primera salida, figurándose una vez ser Valdovinos herido, creyéndose en seguida Abindarráez prisionero, y

siendo después Reinaldos indignado contra Don Roldán, era, ya lo hemos indicado, fuertemente perjudicial para la personalidad del ingenioso hidalgo. Cervantes abandonó este camino por completo en cuanto acabó de agotar su primera fuente de inspiración; en adelante, Don Quijote será siempre y nada más que Don Quijote.

Su carácter recibe en seguida un firme apoyo. En el mismo capítulo séptimo, en que acaban estas alucinaciones de impersonalismo, entra en escena Sancho. Viene también de la literatura popular; un refrán decía: "Allá va Sancho con su rocino"; y allá entró con su rucio el villano, decidor inagotable de refranes, como un tipo escuderil arcaico, que aparece en el siglo XIV en el más antiguo libro de caballerías conocido, *El Caballero Cifar*. En los primeros coloquios de Don Quijote con su escudero brota ya algún rasgo de esa discreción sentenciosa que tanto precio dará en lo sucesivo a la locura del hidalgo, y que pronto, en el capítulo onceno, llegará a dilatarse en el elocuente discurso de la edad dorada. El amo y el escudero irán progresivamente completándose el uno al otro, de tal modo, "que las locuras del señor sin las necedades del criado no valdrían un ardite", y con razón nota Rubió que cuando Don Quijote se queda solo en Sierra Morena y en casa de los Duques, las dos únicas ocasiones en que después se divorcia la genial pareja, sentimos por Sancho la misma añoranza que el caballero experimenta en su corazón de oro.

Don Quijote olvida los Romances

Cervantes también, en cuanto dió fin a la aventura sugerida por el *Entremés de los Romances,* sintió con toda evidencia que esa manera de comicidad buscada, según el arte popular de Sacchetti o del entremesista, en el choque de una alocada fantasía con la realidad cruel, no

podía llegar a perfección humorística fundándola en los ideales heroicos y nacionales del Romancero. Cierto que éste y los libros de caballerías son medio hermanos, hijos ambos de la epopeya medieval; pero el Romancero, como hijo legítimo, quedóse en su heredad patrimonial del mundo heroico, mientras el bastardo se fué a buscar las aventuras y perdió tras ellas el juicio. Cervantes veneraba el mundo épico, y en cuanto se vió libre de la sugestión del entremés, hizo que la locura de Don Quijote se retirase por completo de los versos del Romancero y se refugiase, como en su propio alcázar, en las fantásticas caballerías de los libros en prosa. Éstas, entonces, en la mente de Don Quijote, se elevan al nivel de las ficciones heroicas; el hidalgo pretende saber que en la armería de los reyes de España, junto a la silla de Babieca el del Cid, está la enorme clavija como un timón de carreta con que el valiente Pierres guiaba por los aires su caballo de madera; y todavía antepone el mundo novelesco al heroico y estima al Caballero de la Ardiente Espada muy por cima del Cid Rui Díaz. Por el contrario, el canónigo, escandalizado, aparta entre los fantasmas caballerescos los héroes épicos, y los une en un respeto común con los personajes históricos: no vió jamás en la Armería de Madrid la clavija de Pierres, pero cree en la silla de Babieca (que la crítica arqueológica ha llegado a expulsar de la real colección) y aconseja a Don Quijote que deje de leer los mentirosos hechos de Felixmarte de Hircania y de los Emperadores de Trapisonda y se atenga a los de Viriato, César, Alejandro, Fernán González y el Cid.

En definitiva, Cervantes comprendió que su Don Quijote no podía seguir reviviendo los episodios del Romancero, con los que estaba noblemente encariñada la imaginación española, y vió que la fuerza cómica había de estribar sólo en la incompatibilidad de la perfección asocial del caballero andante con una vida estrechamente

organizada entre fuertes instituciones de gobierno. Don Quijote, no sólo deja para siempre de creerse él un personaje de romancero, sino que también cesa de aplicarse a sí mismo versos de romance. Únicamente vuelve a apropiarse alguna vez cierto famoso juramento del *Marqués de Mantua,* y el "Mis arreos son las armas; mi descanso, el pelear", como recuerdos indelebles de la primera expresión de su tipo, influída por el *Entremés.* Fuera de esto, parece como que Cervantes quiere instintivamente apartarse, cuanto más puede, del mal camino emprendido, y escasea en todo el resto de la primera parte del *Quijote* las alusiones a los romances, a pesar de que éstas andaban entonces de moda en la conversación ordinaria; Don Quijote sólo cita, como materia histórica, el romance de Lanzarote y el del Cid excomulgado por el Papa.

Cervantes no olvida el Romancero. Episodio de Cardenio.

Contrastando con ese olvido de Don Quijote, en la segunda parte de la novela, escrita cuando ya Cervantes estaba libre de la preocupación repulsiva hacia el *Entremés,* los recuerdos de romances volverán a ocurrir doble número de veces, y, como veremos, en forma mucho más dilatada que en la primera parte.

Pero también en la parte primera, aun cuando Cervantes rehuía el recordar expresamente el Romancero, lo tenía muy presente y lo aprovechaba para su propia inspiración personal. Cuando quiso animar la primera parte del *Quijote,* esmerando la invención y haciendo el mayor esfuerzo del novelista según el arte de moda, cuando imaginó los episodios de la Sierra Morena, allí surgió a su memoria un romance que imitar, aunque muy de otro modo que cuando estaba influído por la parodia entremesil. Aquel Cardenio que, de amante despechado,

se entra por lo más áspero y escondido de la Sierra, deja muerta su mula y él se embosca en lo más cerrado y oculto de la montaña, entre jarales y malezas, saltando de mata en mata; que, rodeado y compadecido por los pastores, llora y da muestras de locura, suspendiendo su plática y clavando sus ojos en el suelo, es una figura arrancada de aquel romance de Juan del Encina, divulgado al par de los romances viejos en Cancioneros y pliegos sueltos:

Por unos puertos arriba
de montaña muy escura
caminaba un caballero
lastimado de tristura.
El caballo deja muerto
y él a pie por su ventura,
andando de sierra en sierra,
de camino no se cura.
Métese de mata en mata
por la mayor espesura;
los ojos puestos en tierra,
sospirando sin mesura;
despedido por su amiga
por su más que desventura.
—¿Quién te trajo, caballero,
por esta montaña escura?
—¡Ay, pastor, que mi ventura!...

Los doctos comentaristas del *Quijote* no advierten esa evidente correspondencia, muy notable ahora para nosotros, por mostrarnos cómo la inspiración romántica ha cambiado sus ejes en la mente de Cervantes.

Don Quijote se atiene a los libros de caballerías.

Una vez que Cervantes rectificó la conexión de la locura del hidalgo con el Romancero, pudo libremente conducir el protagonista hacia su perfección. Don Qui-

jote, desde su primera salida, se había ya propuesto enmendar sinrazones y castigar a los soberbios; pero en esto no se diferencia todavía gran cosa del grotesco Bartolo, que se encara con el zagalón perseguidor de la pastora. Sólo en el citado capítulo séptimo, en que termina la sugestión del *Entremés,* el hidalgo eleva su locura a un pensamiento comprensivo y expresa la necesidad que tenía el mundo de que en él se resucitase la caballería andante; se reviste así de una misión, y en esta frase fugaz apunta el momento genial de la concepción de Cervantes, pues es cuando el autor empieza a mirar las fantasías del loco como un ideal que merece respeto, es cuando se decide a pintarlo grande en sus propósitos, pero fallido en la ejecución de ellos. Acaso la primera mezcla equivocada del Romancero sirvió a Cervantes para salvar la parte heroica que había en los libros de caballerías. Coincidían éstos con la epopeya, según hemos apuntado, en el tipo de perfección caballeresca, y Don Quijote va cumpliendo en sí tanto el ideal de ésta como el de aquéllos, cuando va afirmándose en su amor a la gloria, en su esfuerzo inquebrantable ante el peligro, en su lealtad ajena a todo desagradecimiento, en no decir mentira así le asaetearan, en conocer y juzgar el derecho acertadamente, en ayudar a todo necesitado, en defender al ausente, en ser liberal y dadivoso, en ser elocuente, y hasta en entender de agüeros y desear quebrantar los que se muestran adversos, según hacían los viejos héroes españoles. Los poemas caballerescos añadían al ideal de la epopeya una perfección más: el ser enamorado; y ante Don Quijote surge Dulcinea, porque "el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto, cuerpo sin alma". Así, de las embrolladas aventuras de los libros de caballerías sacaba el desbarajustado pensamiento de Don Quijote un ideal heroico puro, que entroncaba con el de la antigua epopeya.

"¡Pobre Don Quijote! —exclama Paulino Paris, considerando la superior belleza de los poemas caballerescos franceses en donde los libros de caballería se inspiraron—. ¡Pobre Don Quijote! Las novelas culpables de tu locura no eran sino largas paráfrasis descoloridas. ¿Qué hubiera sido de ti si hubieses leído los originales franceses?" Pero, no; si Don Quijote hubiera leído sólo el *Tristán* y el *Lanzarote*, con "aquel progreso tan dulce y tan suave de sus amorosos y fuertes fechos", hubiera sido un loco vulgar, venturoso en amores trágicos; la parodia se hubiera acabado y deshecho con alguna escena, a pique de chocarrería, en que el caballero de la Mancha lograse por el esfuerzo de su brazo a Dulcinea, la paloma tobosina, logro que repetidas veces pensó Cervantes y anunció con la predicción de Urganda en los versos iniciales. Los poemas franceses podían bien enloquecer mucho más a Don Quijote; pero sólo la feliz adaptación española del *Amadís* pudo dar a sus desvaríos una superior nobleza.

El "Amadís", inspirador de "Don Quijote".

Después de mucho devanarse los sesos en largas meditaciones, Don Quijote decide no hacer las locuras de Orlando furioso, sino la penitencia del caballero de Gaula en la Peña Pobre. "¡Venid a mi memoria —exclama—, cosas de Amadís, y enseñadme por dónde tengo que comenzar a imitaros!" Éste es el momento en que su locura entrevé toda la grandeza moral de que es capaz.

Desde entonces, la depuración gradual del tipo quijotesco es segura. Si antes la fidelidad y veneración que Don Quijote siente por Dulcinea tienen alguna vacilación y alguna gravísima irreverencia (capítulos 21, 25, 26), desde ahora el tipo del fiel amador se afirma definitivamente, sobre todo desde el capítulo treinta, en que el caballero andante desaira a la princesa Micomicona. Re-

cuérdese el capítulo siguiente, en que Sancho, relatando el mensaje al Toboso, describe a Dulcinea como una hombruna labradora que ahecha trigo rubión, y cuanto más el escudero quiere deshacer todas las ilusiones de Don Quijote, más éste las va rehaciendo con esmero delicado e incansable; pues bien: esta tenaz restauración del ideal que se ama está igualmente tratada poco antes, en el capítulo veinticinco, pero ¡cuánto más infelizmente, a causa de esa vacilación e irreverencia aludidas! Y todavía la progresión continúa; la villana Aldonza, que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha, a quien Sancho conoce y a quien Don Quijote miró alguna vez en honesto silencio, desaparece en la segunda parte de la novela, y se convierte en una dama ideal a quien su caballero jamás vió, estando de ella enamorado de oídas solamente.

De igual modo, todo el carácter cómico que se manifestó primero de un modo confuso, va alcanzando la suma purificación anterior. Al fin de la primera parte puede decir Don Quijote: "Después que soy caballero andante, soy valiente, comedido, liberal, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos." Se ha apartado de las tentadoras fascinaciones del amor y de la fuerza, que le brindaba el anárquico y fantástico mundo de la caballería, para no tomar sino el áspero sacrificio, "siempre puesta en la imaginación la bondad de Amadís, flor y espejo de los andantes caballeros"; y firme en la idea de que la caballería es una religión, ennoblece toda su ridícula vida con un profundo sentimiento místico, asciende a las más puras fuentes de lo heroico, y con la insensibilidad corporal de un mártir sufre los mayores dolores, "como si no fuera hombre de carne, sino estatua de piedra". Le sostiene la fe más firme: "Sube en tu jumento, Sancho el bueno, y vente tras mí, que Dios, que es proveedor de todas las cosas,

no nos ha de faltar, y más andando tan en su servicio como andamos, pues no falta a los mosquitos del aire, ni a los gusanillos de la tierra, ni a los renacuajos del agua, y es tan piadoso que hace salir su sol sobre los buenos y malos, y llueve sobre los injustos y justos." Espera siempre en Dios, aunque siempre se encuentre defraudado en esta esperanza; quiere "mejorar la depravada edad nuestra", restaurando en ella la pureza de la caballería, aunque el mundo todo le desagradezca y aunque en vano busque en derredor de sí, para confiarles su maltratada honra, a los que más simpatía le muestran: "Yo he satisfecho agravios, castigado insolencias, vencido gigantes y atropellado vestiglos; mis intenciones siempre las enderezo a buenos fines, que son de hacer bien a todos y mal a ninguno; si el que esto obra, si el que desto trata merece ser llamado bobo, díganlo vuestras grandezas, Duque y Duquesa excelentes." En vano; los excelentes duques a quienes en su tristeza acude, le están jugando en aquel mismo momento una mala partida para burlarse de su enferma idealidad. Las más santas esperanzas en el cielo y en la tierra quedan engañadas. ¿Es porque son imposibles? No nos importa; la noble locura del héroe recibe un amargo sentido tragicómico, sostenida por un ideal que, aunque jamás logrado, merece la más cariñosa simpatía de los humanos.

Lo popular y lo erudito combinados por Cervantes.

A veces nos dejamos llevar del aspecto cómico del hidalgo, y pensamos como su sobrina: "que sepa vuesa merced tanto, señor tío, que si fuese menester, en una necesidad, podría subirse en un púlpito e irse a predicar por esas calles, y que con todo esto dé en una ceguera tan grande y en una sandez tan conocida, que se dé a entender que es valiente siendo viejo, que tiene fuerzas

estando enfermo, y que endereza tuertos estando por la edad agobiado y, sobre todo, que es caballero no lo siendo, porque aunque lo pueden ser los hidalgos, no lo son los pobres". Pero, en definitiva, pensamos que la fuerza ideal de Don Quijote se sobrepone a su falta de razón y a todos los defectos de la realidad, y siendo pobre, nos admira con su liberalidad; siendo flaco y enfermo, es héroe de esfuerzo nunca doblegado ante la mala ventura; siendo viejo, nos conmueve con un primer amor desatinado y ridículo; siendo loco, sus palabras y acciones remueven siempre alguna fibra entrañal en el corazón entusiasta.

Al pensar como la sobrina, nos quedamos en el terreno del arte popular, donde los cuentistas esbozaron la comicidad de la vana aspiración caballeresca; pero al simpatizar con el loco entramos en un campo erudito que nos abre Cervantes.

El estudiante salmantino que da cuchilladas al aire, el Bartolo del *Entremés,* el caballero orate de Sacchetti, no se parecen a Don Quijote sino muy de lejos. Tales dementes grotescos sólo nos sirven como piedra de toque para comprobar que no aciertan los que señalan como rasgo específico de la concepción cervantina, el haber buscado elementos cómicos en el choque de la ilusión con la realidad. Eso lo hicieron los cuentistas populares: Cervantes se apoya en ellos para superarlos.

Se apartó del protagonista de aquellos cuentos que, según las teorías literarias, hubiera debido desarrollar en el sentido del perfecto o absoluto loco, y creó el loco cuerdo, convirtiendo los desvaríos del demente en ideales de perfección, llevando hacia ellos toda nuestra simpatía. En esto consiste la esencial novedad poética, en esa doble complejidad: el esfuerzo del nuevo *Amadís,* mezclado de flaqueza, abatido siempre bajo el peso de la vulgar realidad; la flaqueza mental del caballero, mezclada de

virtud y saber extraordinarios, levantada siempre por una aspiración nobilísima.

Avellaneda recae en el Romancero.

Nueve años después de publicada la primera parte del *Quijote,* surge una imitación que nos interesa vivamente. Avellaneda no parece que escribió otro *Quijote* sino para darnos una medida palpable del valor propio de Cervantes. Los caracteres y cualidades más salientes del tipo cómico están en Avellaneda, pero sin el acierto genial. No será esta consideración nunca bastante encarecida para evitar acerca del *Quijote* juicios insuficientes: toda apreciación del *Quijote* que pueda ser aplicada por igual a Avellaneda no contiene nada específico acerca de Cervantes. Avellaneda ha de ser otra piedra de toque.

Fijándonos en los aspectos que venimos considerando, Avellaneda, lejos de comprender cuánto dañaban al protagonista las alucinaciones de personalidad ajena y los desvaríos sobre los romances, abusó de unas y de otros, insistiendo fastidiosamente en la vulgar locura del *Entremés* y de los primeros capítulos del *Quijote.* El Don Quijote de Avellaneda, herido y derribado por un melonero, se pone a recitar el romance del rey Don Sancho, pues se cree herido por Bellido Dolfos, y manda a Sancho Panza que, llamándose Diego Ordóñez, vaya a retar a los de Zamora y al buen viejo Arias Gonzalo. Otra vez "ensarta mil principios de romances viejos, sin ningún orden ni concierto", igual que Bartolo, el del *Entremés,* y al subir a caballo recita el comienzo del romance "Ya cabalga Calaínos". Al entrar en Zaragoza, habla como si él fuera Aquiles; más allá se tiene por Bernardo del Carpio; en Sigüenza se cree Don Fernando el Católico; en el Prado de Madrid se figura ser el Cid Rui Díaz, y luego dice que es Fernán González; todo ello,

empedrando sus discursos con impertinentes versos de romances. Este mentecato, que, rebosando vanidad y fanfarronería, usurpa su ser a héroes y a reyes, nos aficiona más a la vigorosa personalidad del Don Quijote cervantino, de cuya boca fluyen tan suavemente la discreción y la locura a vueltas. Nos instruye el ver cómo se malogra en manos de Avellaneda el mismo contraste popular del loco enamorado de la caballería, y castigado por la realidad, después que de esa idea Cervantes había sabido hacer brotar tan abundante vena de inspiración. Las dotes de narrador que positivamente adornan a Avellaneda no van acompañadas de dotes poéticas del pensamiento más profundas, y así su Don Quijote en nada se parece al verdadero. En el falso *Quijote* se mezclan chocantemente la mayor grosería literaria con una forma agradable, aunque a veces solemne y trabajosa, como se mezclan la torpeza moral con la frívola devoción al rosario, a las disciplinas y a los cilicios, muy lejana de la mística religiosidad del *Quijote* verdadero. La construcción que Cervantes eleva sobre una idea popular es tan suya que, ni aun después de realizada, puede copiarse por un Avellaneda.

Pero he aquí que la obra de éste sirvió de fuente de inspiración para Cervantes cuando escribió la segunda parte de su novela [6]. Creo que Cervantes tuvo alguna noticia bastante detallada de la obra de su competidor antes de redactar el capítulo 59, en donde expresamente

---

[6] Puede sospecharse que el *Quijote* de Avellaneda circulaba en manuscrito, como tantas obras entonces, y que Cervantes tuvo de él conocimiento desde que empezó a componer su segunda parte (véanse las dudas que apunta CLEMENCÍN, *Quijote*, tomo IV, páginas 63, 245, etc.). Avellaneda, al imprimir su obra, añadiría el prólogo agresivo, el cual, al ser leído por Cervantes, halló repulsa en el capítulo 59 del verdadero *Quijote*. Aquí Don Quijote, abandonando su viaje a Zaragoza, manifiesta expresamente el propósito de no coincidir con Avellaneda, pero tal propósito es en Cervantes muy anterior.

alude ya a ella, y que marca el momento en que ella hubo de salir a luz. Lo cierto es que no parece sino que de la envidia que Avellaneda alimentaba contra Cervantes quiso éste sacar el fruto más razonable: el no asemejarse en nada a su envidioso; no parece sino que en éste vió más claros que nunca los peligros de trivialidad y grosería que la fábula entrañaba, y se esforzó más en eliminarlos al redactar la segunda parte del *Quijote*. Ya no se le podrá ocurrir dar aquellas dos o tres pinceladas gordas de la primera parte, aunque tan lejos andaban todavía de la tosquedad de su imitador. La superioridad de la segunda parte del *Quijote*, para mí incuestionable, como para la mayoría, se puede achacar en mucho a Avellaneda. Hay fuentes inspiradoras por repulsión, que tienen tanta importancia, o más, que las que operan por atracción.

Los Romances en la segunda parte del "Quijote".

El desacierto con que Avellaneda echa mano de los romances contrasta mucho con el nuevo empleo que de ellos hace Cervantes en la segunda parte. Olvidado ya entonces de su despego hacia el *Entremés*, los vuelve a usar en abundancia, pero nunca ya, claro es, para malparar la personalidad del héroe, ni en forma de impertinente mentecatez, según hacían el entremesista y Avellaneda. Los romances reaparecen para amenizar la frase con reminiscencias poéticas que entonces estaban en la memoria de todos, y de las cuales usaban todos en la conversación culta; la novedad ahora consiste en que estos poéticos recuerdos no aparecen sólo en boca de Don Quijote o de los otros personajes más instruídos, sino principalmente en boca de Sancho. Sancho el de los refranes es ahora, a veces, Sancho el de los romances.

Esta evolución se advierte desde el comienzo de la

segunda parte del *Quijote*, cuando, en el capítulo quinto, Sancho alude por primera vez a un romance, al de la desenvoltura de la infanta doña Urraca. Verdad es que este capítulo es tachado humorísticamente de apócrifo por el traductor de Cide Hamete, a causa de tener "razones que exceden a la capacidad de Sancho". Pero su íntima autenticidad nos es asegurada en el diálogo que con el escudero tiene Don Quijote más adelante: "Cada día, Sancho, te vas haciendo menos simple y más discreto." "Sí; que algo se me ha de pegar de la discreción de vuesa merced." Sin duda, Sancho se mejora y purifica también, al par que evolucionan a su vez Don Quijote y Dulcinea. El Sancho de Avellaneda, glotón, brutal y zafio, hasta no entender siquiera los refranes que amontona trastrocados, surge entre el primitivo y el nuevo Sancho de Cervantes, para hacernos estimar en toda su perfección el Sancho de corazón pobre y bondadoso, de ánimo fiel, que duda de todo y lo cree todo, y en donde brota abundante la discreción por entre la dura corteza de la socarronería, alcanzando la más zahorí sabiduría popular en juicios comparables a los de Salomón y a los de Don Pedro el Cruel.

El Sancho de la segunda parte del *Quijote* recuerda varias veces en su plática versos del Romancero: "Aquí morirás, traidor, enemigo de Doña Sancha"; "Mensajero sois, amigo"; "no diga la tal palabra" [7], o alude al romance del *Conde Dirlos*, o al de *Calaínos*, o al de la *Penitencia del rey Rodrigo*, o al de *Lanzarote*, que, según declara, lo aprendió de oírselo a su amo.

---

[7] Entre los romances aludidos por Sancho, el «no diga la tal palabra» (II.ª, 10.º) queda inadvertido de los comentaristas, pero procede del romance «Morir vos queredes, padre». Las otras alusiones se hallan en II.ª, 10.º, 60.º, 20.º, 9.º, 33.º, 31.º

Aventuras inspiradas en Romances.

Pero, además, Cervantes aprovechó el Romancero, no sólo para la fraseología, sino para la invención misma de la novela, aunque en modo muy diverso de como lo había aprovechado en la aventura de los mercaderes toledanos. En esto, como en todo, se ve la excelencia de la segunda parte del *Quijote* sobre la primera. Savj López, seguidor de la opinión contraria, afirma que la primera parte es predominantemente cómica, mientras en la segunda domina lo grotesco; pero yo creo que, en realidad, sucede todo lo contrario. Ciñéndonos al punto especial que vamos examinando, los elementos grotescos que aparecen en la aventura del romance del *Marqués de Mantua* están totalmente ausentes del episodio inspirado en los romances de *Montesinos,* que sobresale por su delicado sentimiento cómico.

No una sola aventura, como en la primera parte, sino varias de la segunda, contienen algún recuerdo del Romancero.

Cuando Don Quijote entra en el Toboso, aquella noche triste, buscando en la obscuridad el ideal palacio de su Dulcinea, siente acercarse un mozo de mulas, que antes del día madrugaba a su labranza, cantando el romance:

Mala la hubisteis, franceses,
en esa de Roncesvalles;

y su canción, como un mal agüero, sobresalta y preocupa el ánimo del caballero andante.

Después, el recuerdo de otro romance, el de Don Manuel de León, que entra impávido en la leonera a sacar el guante de una dama, es invocado para la gran aventura de los leones, donde las tantas veces audaz locura de Don Quijote raya en extremos que más tocan en lo épico que en lo cómico; la victoria alcanzada ante el león que se

vuelve de ancas es ridícula, pero el valor del héroe manchego, comparable al de Don Manuel de León, no está ahora sólo en su imaginación, como otras veces, sino que realmente descuella en medio del temor de cuantos presencian el arrojo del caballero ante la fiera libre para acometer. Con razón, él se siente fuerte: "Bien podrán los encantadores quitarme la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo será imposible"; y tan fuera de sí está que manda a Sancho gratificar con dos escudos de oro al leonero: primera vez que la historia registra el hecho de que Don Quijote haya dado una propina. La liberalidad, virtud esencialmente caballeresca, no sobresale sino en la segunda parte de la obra; pero, además, ¿no es bien notorio que aquí el cómico éxito del hidalgo supera con mucho al reiterado molimiento de huesos en que se resuelven las aventuras de la primera parte?

Tampoco hay en ésta un desarrollo tan valioso de la frecuente alucinación quijotesca como hay en la segunda parte, en la aventura del retablo de Maese Pedro, tan sabia y admirablemente comentada por Ortega Gasset. Ahora sólo una cosa nos interesa observar, recordando lo ya dicho sobre la diferencia entre Don Quijote y sus fuentes o sus semejanzas. La alucinación ante un espectáculo teatral era tema vulgar de anécdotas populares viejas y nuevas, y hasta había sido ya incorporada a la fábula quijotesca por Avellaneda, cuando su Don Quijote, tomando por realidad la representación de *El testimonio vengado,* de Lope de Vega, saltaba en medio de los actores para defender a la desvalida reina de Navarra. Cervantes, como si hubiera visto aquí un excelente tema mal desenvuelto, y quisiera tratarlo él dando aún ventaja a su competidor, rebajó e hizo más tenues las excitaciones que recibe el loco; describió la exaltación de Don Quijote, no ante una representación de actores, sino de títeres, y no ante una acción dramatizada de nue-

vo y hábilmente, sino ante la sabidísima aventura de un romance familiar a viejos y a niños, que contaba cómo el olvidadizo Don Gaiferos había sacado de cautividad a su esposa Melisendra. El éxito de Cervantes en este caso es un éxito estilístico y de acendramiento psicológico. La pintoresca relación del muchacho que explica las figuras del retablo se anima de fuerza descriptiva tal que plasma y vivifica aquel pobre mundo titerero y romancístico; sin embargo, Don Quijote escucha y mira todo cuerdamente y hasta discute la propiedad arqueológica de la representación. Pero el interés llega a una cima de vértigo, y cuando las palabras del muchacho difunden afectada emoción y angustia por el riesgo que corren los dos amantes fugitivos, la llamarada de fascinación sube de pronto en la mente de Don Quijote y le lanza en medio de la aventura caballeresca a destruir con su espada el retablo por donde cabalgan a más andar los moros de Sansueña en persecución de los amantes. Pronto la realidad vuelve a recobrar al imaginativo caballero y le aprisiona en sus fuertes lazos; ya se aviene Don Quijote a la desilusionada tasación y al pago de las figuras de pasta despedazadas, pero ante el más fugaz recuerdo de la peligrosa aventura, de nuevo izquierdea su adelgazada y liviana imaginación, la cual una vez más se escapa a vivir como realidad el mundo de la idealidad, que es el suyo, y del que con pesar se siente desterrada.

La cueva de Montesinos.

Pero no bastaba a la novela la perfección tantas veces alcanzada en las aventuras de la realidad. Cervantes quería una aventura que saliese del terreno de lo ordinario, "de lo contingible y verisímil" en que se desarrollaban las demás, conformes a la doctrina estética seguida por él; quería ahora una aventura fantástica que

sirviese como de centro a la segunda parte; y la preparó en la cueva de Montesinos, cuya visita anuncia con solemne anticipación, relacionándola después con las aventuras siguientes hasta el final de la novela. Como en el episodio, tan profundamente humorístico, de los galeotes asociaba su caballeresco hidalgo a los héroes de la novela picaresca, quería asociarlo también a los verdaderos y venerados héroes de las ficciones medievales; entonces éstos no los buscó en ningún libro de caballerías; otra vez su pensamiento se vuelve a los romances, aunque no, como hemos de suponer, a los de asunto español, sino a los carolingios.

Entre los caballeros de Carlomagno, Don Quijote se introduce por segunda vez en una acción romancesca mediante una desvariada ilusión; pero ahora, ¡cuánto más noble y más racionalmente, digámoslo así, que no en la aventura de los mercaderes toledanos! Los romances habían dado a esos primeros capítulos el aspecto de parodia caricaturesca; ahora dan el momento más feliz a la burlesca idealidad de la segunda parte, donde parece que Cervantes quiere resarcirnos de haberse antes dejado arrastrar demasiado por el *Entremés*.

Los héroes carolingios, que habían tenido en Italia y en España una segunda patria, conquistada para ellos por las guerras de Carlomagno en ambos países, se habían multiplicado en el nuestro con nuevos personajes, como Durandarte y Montesinos; y la Mancha, allá cuando era frontera con los musulmanes y baluarte que defendían tres poderosas órdenes militares, se había hecho digna de ser habitada por figuras poéticas más gallardas y arrogantes, aunque no tan universalmente admiradas como la de su tardío compatriota Don Quijote. Cierto arruinado castillo, con su fuente, que había en un peñón, en medio de una de las lagunas de Ruidera, donde nace el

río Guadiana, era señalado por la tradición manchega como el castillo maravilloso que cantaba el romance:

al castillo llaman Roca,
y a la fuente llaman Frida;

allí se habían erguido las almenas de plata sobre pie de oro que el romance dice, con aquellas piedras zafiras que relumbraban en medio de la noche lo mismo que soles; allí había vivido la doncella Rosaflorida, desdeñosa hasta que ardió en amor del francés Montesinos y le trajo allí enjoyándole su camino con aljófar y piedras finas. De la cueva inmediata, llamada con el nombre del mismo Montesinos, contaban por todos aquellos contornos cosas admirables que atrajeron la curiosidad de Don Quijote; y ésta fué la gran fortuna del río Guadiana, río desdichado, en el que los poetas del siglo de oro, tan pródigos con el Duero, el Tajo y el Henares, no acertaron a encontrar ninguna ninfa, sino, acaso, alguna hecha rana en sus cenagosos charcos, como la que malhumoraba a López Maldonado, el amigo de Cervantes. Don Quijote halló en la medieval Rosaflorida la ninfa que pobló de poesía aquellos marjales, convirtiéndolos en encantado alcázar de la caballería de antaño. Laguna y cueva se sublimaron, junto con los polvorientos caminos, los abrasados encinares y la monotonía toda del vasto, desconsolador manchego horizonte, a la dignidad del paisaje poético, familiar y grato a la humanidad, no menos que los sagrados olivares del Atica y las frondosas arboledas del Cefiso, jamás penetradas por el sol estival ni por los vientos invernales, frecuentadas por los coros de las musas y por Afrodita, guiadora del dorado carro.

Lo excepcional, lo único, en esta aventura de la cueva de Montesinos, con tanta insistencia señalada por Cervantes a la atención de sus lectores, consiste, para mí,

en que aquí el ideal heroico de Don Quijote no se manifiesta, como siempre, contendiendo con la realidad, sino emancipado, libre del molesto y desgarrador contacto con ésta. Don Quijote desciende al fondo de la cueva, y aflojando aquella soga que Sancho y el guía sostienen, única ligadura que le une al mundo exterior, hállase fuera de éste, solo, en medio de la fría oscuridad cavernaria. El antro se ilumina entonces con la luz de la imaginación, tan noble como desbaratada, del hidalgo manchego, y éste, al fin, se encuentra en medio de los héroes de los viejos romances; discurre entre las fúnebres sombras de Durandarte y de Belerma, figuras heroicoburlescas revestidas de deforme idealidad; consuela su ánimo con la apacible y lastimosa aparición de Dulcinea encantada; y en aquella mansión de la antigua caballería, donde, en fantástico cuadro de incomparable belleza y humorismo, se mezclan vigorosamente lo lúgubre y lo cómico, el anheloso espíritu del hidalgo realiza su aspiración suprema, la consagración de su esfuerzo por boca de los maestros admirados. Montesinos [8] mismo ensalza al restaurador de la caballería andante, y le confía la hazañosa misión de descubrir al mundo los misterios de la pasada vida heroica y la de desencantar a los antiguos paladines y a la nueva Dulcinea. Don Quijote ha quedado, por única vez, solo en el mundo de "lo inverosímil", sin el correctivo adverso. La mecánica toda de la novela, fantasía-realidad, se suspende en esta sola ocasión.

---

[8] Para el comentario de la Cueva de Montesinos puede servir el artículo de PH. STEPHAN BARTO: *The subterranean Grail paradise of Cervantes* (en las *Publications of the Modern Language Association of America,* vol. XXVIII, 1923, págs. 401-411), donde se indican la corte subterránea del Graal (la cueva); el guardián del Graal que está herido, esperando quien le liberte (Durandarte, comp. *Libros de Caballerías,* Nueva B. A. E., VI, 306 *a*); la procesión de doncellas, una de las cuales lleva el Graal (Belerma), etc.

La cordura de Don Quijote y la locura de Ayax.

Pero el héroe, al llegar a la cima de su gloria, llega también al borde del abismo. Cuando agarrado a la soga sube Don Quijote a la tierra de los mortales y refiere el supremo éxito conseguido, encuentra en su fiel Sancho, como nunca, un descreimiento osado, descomedido, y al fin cae él también en la duda. Aquella alma firme que con tanta energía restauró siempre su idealismo maltratado por los embates despedazadores de la realidad, no sabe, en esta aventura sin martirio, en esta aventura de gloria, defenderse de la duda. En vano trata de calmar su incertidumbre interrogando a los adivinos si había sido sueño o verdad lo que le había acontecido con los héroes romancescos en la encantada cueva; la ambigua vulgaridad de las respuestas obtenidas de tales oráculos se le infiltra en el corazón; el abatimiento le domina. Llega para el hidalgo la hora de quedar reducido al pensar común; se convence de que no logrará la promesa de Montesinos, de que no verá a Dulcinea en todos los días de su vida, y se muere de pena... y de cordura. Ha recobrado la razón; pero ha perdido el ideal en el cual vive y respira, y no le queda sino morir.

En la tragedia de Sófocles, Minerva, ofendida, agita en la mente de Ayax el torbellino de una quimera, y el héroe, enloquecido, acuchilla un rebaño, creyendo degollar a los Atridas que le agraviaron. Al volver de su delirio, y verse rodeado de reses muertas, conoce que aquella sangre derramada infama su esfuerzo invencible, sus hazañas todas, y se atraviesa con la espada. Su locura es divina θεία μανία, porque es un castigo de la divinidad, mientras la de Don Quijote es una creación divina de su alma enferma. El héroe salaminio se mata al sentirse risible ante la realidad que contempla, se mata de

vergüenza de sí propio; el héroe manchego se muere de tristeza de la vida, al descubrir que la realidad es inferior a él, al ver que los carneros por él acuchillados no eran los malsines que él quería destruir, al ver que la Dulcinea a quien él dió el ser se desvanece para siempre en el mundo del encanto imposible.

Vuelta a Caballerías y Romancero.

La novela de este loco, ¿es un libro de caballerías más, el último, el definitivo y perfecto, como dicen unos? ¿Es la ruina de la caballería y del heroísmo, como dicen otros?

No es al escribir el *Quijote* la ocasión en que Cervantes quiera producir un libro de caballerías moderno, sino después, al componer su última y por él más estimada obra, los *Trabajos de Persiles y Sigismunda,* los cuales parece que anuncia el buen canónigo, cuando, maldiciendo los libros causantes de la locura del hidalgo manchego, les encuentra, sin embargo, una sola cosa buena; ésta era "el sujeto que ofrecían para que un buen entendimiento pudiera mostrarse en ellos, pues daban largo espacioso campo por donde, sin empacho alguno, pudiese correr la pluma describiendo naufragios, tormentas, reencuentros y batallas"; todo esto se halla en *Persiles,* la verdadera novela de aventuras, no sólo por el influjo de la novela bizantina, sino también por el de la novela caballeresca, que presente se halla, hasta en sus móviles habituales, cuando Periandro, al frente del escuadrón de pescadores, va deshaciendo entuertos por la mar adelante; un *Amadís* marítimo, escrito por el autor del *Quijote.*

En cuanto al *Quijote,* no podemos menos de considerarlo, lisa y llanamente, como antagonista de los libros de caballerías, los cuales trata de hacer olvidar satiri-

zando, no sólo su composición tosca y descuidada, sino también su materia misma, amasada de maravillas infantiles, de esfuerzo increíble, de pasiones elementales.

Mas, por otra parte, como esos libros, muy lejos de ser esencialmente exóticos al pueblo español, están íntimamente impregnados de algo de su espíritu, que es la exaltación de sentimientos universales de desinterés abnegado y de honor, la sátira de Cervantes no quiere vulnerar el eterno ideal de la nobleza caballeresca, y cuando mira a este ideal malparado al choque con la vida cotidiana, no hiere tanto en él como en la misma cotidiana realidad, que no acierta a ser según la anhela el alma heroica. Lejos de querer destruir ese mundo, decorado con los más puros sentimientos morales, Cervantes nos lo abre a nuestro respeto y simpatía, descubriéndonos sus ruinas envueltas en luz de esperanza suprema, como elevado refugio para el alma. Dulcinea del Toboso queda siempre la más hermosa mujer del mundo, según proclama su desdichado caballero, aun cuando cae vencido en tierra y pide la muerte a su vencedor.

En fin, lejos de pugnar Cervantes con el espíritu y con las ficciones de la poesía heroica, recibió del Romancero el primer impulso para pintar la ideal locura de Don Quijote, y en el Romancero buscó gran parte de la inspiración y del ornato de la obra. Así, la poesía heroico-popular asistió a la creación que, destruyendo los moldes en que la novela caballeresca se fraguaba, arrancando sus ficciones al mundo de la quimera y trayéndolas a contender en el mundo de la cotidianidad, forjó el primero e inasequible modelo, al cual se subordina de cerca o de lejos toda novela moderna.

España, clima intelectual de los frutos tardíos, produjo el último florecimiento de la literatura caballeresca en Europa, haciendo penetrar los ideales caballerescos por

las puertas de la Edad Moderna. Así fué posible que, ya avanzada la nueva edad, un magno artista, sintiendo hondamente el conflicto entre esos ideales eternos y la realidad efímera en que se estrellan, poetizase, por cima de la popular comicidad de tal conflicto, la añorada nobleza que perpetuamente late en él.

CERVANTES Y EL IDEAL CABALLERESCO

Discurso en la sesión de clausura de la Asamblea cervantina de la Lengua Española, Madrid, 1948.

La relación en que consideramos a Cervantes respecto a la poesía épica medieval y respecto a la vida que esa poesía representa, encierra la más disputada cuestión sobre el carácter atribuíble al *Quijote*. Toda obra de valor universal ofrece múltiples facetas en que brilla su universalidad, y el *Quijote*, en el especial aspecto que vamos a exponer, ha sido apreciado de maneras opuestas, y muy prevalentemente ha sido juzgado por autores extranjeros, a los cuales nos vamos a contraer para excluir la posible intromisión de particulares móviles limitadamente caseros, sea afirmativos por sentimiento patriótico, sea negativos por erostratismo estridente.

Es manifiesto que una primera apreciación hace ver el *Quijote* como sátira de la abnegación y de la nobleza de carácter, una franca burla que hace reír a costa del último caballero andante. Es la impresión que Cervantes mismo descubre en parte de su público, que no busca sino jovialidad: "Vengan más quijotadas, embista Don Quijote y hable Sancho Panza, y sea lo que fuere". El romanticismo gustó mezclar esa risotada con una lágrima, y algunos entonces miraron el *Quijote* como el más genial libro decadente y desalentador.

Pero en el mismo romanticismo fué mucho más general una segunda impresión que trueca esa risa y esa lágrima en sonrisa de melancolía e interés. Ve ridiculizada la acción quimérica, pero siente dignificado y amable el impulso que la inspira.

La primera impresión, la negativa, está expresada por lord Byron en su *Don Juan:* "El Quijote es la más triste de todas las historias, tanto más triste cuanto nos causa risa; su héroe busca siempre la justicia, pero precisamente sus virtudes son las que le vuelven loco: las nobles empresas son nada más que una burla; Cervantes, con una sonrisa, desterró de España la caballería y cortó el brazo derecho de su patria: compró su propia gloria de escritor muy cara, con la perdición de su pueblo".

Poco después un hispanista, profesor de la Sorbona, autor de una extensa Historia de España en diez volúmenes, Eugenio Rosseuw-Saint-Hilaire, cuando en 1838 hizo su tesis doctoral, pensaba, fundándose en los versos de Byron, que Cervantes, al crear al sublime loco, "inmolaba al ridículo toda clase de generosos instintos; triste burla, que el genio hace aún más sacrílega".

Independientemente de lord Byron, la más precisa exposición de esta manera de ver es la hecha en 1884 por el laureado profesor de la École des Chartes de París, León Gautier, autor de la historia más amplia y documentada que existe sobre la Epopeya francesa, admirador decidido de la orden medieval de la caballería. Es autor de un libro sobre esa institución, *La Chevalerie,* obra destinada tanto a los doctos como al gran público, deseando imbuir las glorias de la antigua Francia en el ánimo del hombre moderno, para apartarle del egoísmo mercantilista que le ahoga, para comunicarle amor a la Verdad y a la Belleza. Pues esta obra de 850 páginas en folio, monumental por su contenido y por el lujo de su

edición, ilustrada con magníficas composiciones grabadas, debidas a ilustres artistas, ostenta en el centro de su primera página un gran retrato de Cervantes, que a un lado lleva la figura de Roldán moribundo en el campo de batalla de Roncesvalles, y al otro, Don Quijote arremetiendo a los molinos de viento. Tal grabado ilustra la elocuente y extensa dedicatoria de este volumen, glorificador de la vida caballeresca en la vieja Francia: "Dedico esta obra a la memoria de Miguel de Cervantes Saavedra, que se burla de la caballería en su libro y fué un verdadero caballero en su vida; la dedico al más grande de los escritores de España y a uno de sus más valientes soldados; al autor del *Quijote* y al herido en Lepanto". Pero luego esta doble estima sufre restricciones. Gautier lamenta que Cervantes, gran caballero tanto en la grandiosa batalla naval como en el cautiverio de Argel, como en la alta aspiración moral en cuanto escritor, ha hecho, sin embargo, ridícula la caballería, llevando a cabo en España la misma obra que Rabelais en Francia, apartando de todo ideal a los hombres, haciéndolos vulgarmente sensatos y razonables. "La caballería —añade Gautier— fué herida en su corazón por las burlas de este caballero... Yo proclamo que el *Quijote* es obra maestra incomparable: quizá ningún otro escritor se ha elevado a tal altura; pero discúlpeseme si prefiero el hombre al libro. Al leer y releer esas páginas inmortales, siempre me queda algo que perdonar a quien las escribió, y para indultar al autor del *Quijote*, necesito pensar en el soldado de Lepanto."

Desde luego difícil nos es comprender cómo el soldado valeroso, el que hallándose con fiebres el día de la colosal batalla, sale de su lecho y solicita en su nave el puesto de mayor peligro, donde recibe las heridas de que se enorgullece en el *Quijote;* el que en el cautiverio muestra siempre osadía, generosidad y espíritu de sacri-

ficio, puede, al escribir el *Quijote,* demoler las virtudes que tan arraigadas se muestran en su vida y en sus otros escritos. La explicación que Gautier busca es suponer que Cervantes se excedió en su sátira. "Es indudable —dice el crítico francés—, que Cervantes sólo atacó la falsa caballería, la que arremete contra los molinos de viento, pero no la verdadera, la que sabe morir por una causa vencida; pero pocas inteligencias son capaces de comprender estas delicadas distinciones, y Cervantes, exagerando su ataque a los libros de caballerías, no calculó el daño que causaba al común de los lectores que no pueden ver en la novela inmortal sino el descrédito de la caballería toda." "Es circunstancia atenuante —continúa Gautier— el que las estúpidas novelas caballerescas de los siglos XV y XVI exasperaban con mucha razón la grande alma del herido en Lepanto; si él hubiese podido leer la *Chanson de Roland* o el *Aliscans,* de seguro no hubiera tenido valor para publicar el *Quijote.*"

De ningún modo asentimos a esta explicación buscada por el gran estudioso de la institución caballeresca. Cervantes, es verdad, no podía leer el *Roland* ni el *Aliscans,* entonces ignorados, pero aunque tampoco podía leer el poema de *Mio Cid* ni el de *Fernán González,* los conocía indirectamente por el trasunto prosístico que de ellos da la *Crónica General de España,* y estas viejas creaciones épicas no detienen su sátira. Lo que sí hacen es dictarle una distinción. Desde el primer capítulo de la novela hace consistir el desvarío mental de Don Quijote en que creía al Caballero de la Ardiente Espada mejor que el Cid; y en capítulos sucesivos, el Canónigo de Toledo, queriendo volver a buen camino al loco, le recomienda que en vez de las absurdas ficciones de Esplandianes y Belianises, lea los hechos del Cid y de Fernán González que le harán "enamorado de la virtud, enseñado en la bondad, y valiente sin temeridad". Por

tanto, si Cervantes hubiese podido conocer el *Roland* como conoció el *Mio Cid,* hubiera publicado sin vacilar el *Quijote,* pues la caballería anárquica y aventurera de los caballeros andantes, que yerran por el mundo de sus fantasías, nada tiene que ver con la caballería épica, organizada al servicio de la cristiandad y del imperio Carolingio, o al servicio de los reinos hispanos de la Reconquista.

Vamos a mostrar rápidamente que Cervantes no cae en inconscientes exageraciones, como supone Gautier. Sabe perfectamente que la caballería épica es grande y noble, y sabe distinguir de colores tan matizadamente que le basta, no ya leer el *Roland,* sino sólo leer el *Amadís* para afirmar que hasta en los libros de caballerías hay algo bueno, y entonces el *Amadís,* libro excelente, "único en su arte", es salvado del fuego en el escrutinio de la biblioteca quijotesca, aunque ese libro bien escrito tiene sobre sí, según dice el Cura expurgador, la gran culpa de ser padre y dogmatizador de la mala secta caballeresca. Y si entre los libros de Don Quijote hay algún otro libro de caballerías recomendable, el *Palmerín de Inglaterra* o *Tirante el Blanco,* también se salvan de la hoguera. Tanta es la simpatía y el respeto de Cervantes por todo lo bueno y lo bello, simpatía siempre manifiesta, que no da fácilmente lugar a las tergiversaciones que Gautier supone inevitables, y que sólo pueden surgir en una lectura del *Quijote* poco atenta.

* * *

Para apreciar la tonalidad precisa de lo burlesco en Cervantes, debemos colocarnos en su época.

Desde luego, la censura de lo caballeresco se hacía entonces en tres formas. La primera era atacando a los libros de caballerías; esto era lugar común entre mora-

listas desde los tiempos de Luis Vives; Alejo de Venegas los califica de "libros desaforados, que no sirven sino de ser unos sermonarios del diablo"; despreciaba su inverosimilitud Gonzalo Fernández de Oviedo, pues los veía "fundados en amores y lujuria y fanfarronería en que uno vence a muchos, y se cuentan tantos y tan grandes disparates como le viene al vano cerebro del que los compone". Pero Cervantes no quiere hacer crítica teórica, sino burlesca, y entonces no son los moralistas quienes mejor nos pueden ilustrar respecto a la sátira cervantina.

Otra crítica de lo caballeresco versaba sobre los poemas medievales y sobre sus tardías derivaciones. El renacimiento italiano había ensayado la parodia de los temas épicos viejos empleando la forma de poema en octavas: Pulci, Boiardo, Ariosto; sin embargo, éstos van muy por otro camino que Cervantes, tanto que esos poemas andaban entre los libros del ingenioso manchego, el cual "sabía algún tanto de toscano, y se preciaba de cantar algunas estancias del Ariosto".

En tercer lugar, en España, la burla del mundo épico se hacía en el campo del romancero, y por más que ella era igualmente género muy dispar del *Quijote*, tuvo con la obra de Cervantes relación muy estrecha. Este particular modo de crítica fué el que dió impulso a la comicidad cervantina, el que guió los primeros pasos del *Quijote*. Necesitamos, pues, examinar sus primeros efectos.

Los dos últimos decenios del siglo XVI son los de mayor boga del romancero. Entonces, los romances viejos, heroicos, fronterizos y novelescos que venían publicándose desde los comienzos de la imprenta, seguían disfrutando inmensa popularidad, y entonces también los mayores poetas, Lope de Vega, Góngora, Cervantes, así como los secundarios Liñán, Salinas, Vargas Man-

rique y otros, comenzaron a cultivar un romancero nuevo, tratando asuntos moriscos, pastoriles y heroicos, recibidos por el público con la mayor aceptación. Apenas cualquier romance nuevo caía en gracia al público cuando, según la literatura festiva nos informa, los músicos lo asonaban, las damas lo cantaban al laúd, los poetas lo glosaban, lo repetía a porfía el boticario haciendo sus jarabes, el sastre, el tundidor, el zapatero apenas se ponían al trabajo, la fregona al ruido de los platos, hasta las personas piadosas lo contrahacían a lo divino, llenándose las casas, las calles y hasta los templos con notas de la tonada nueva. Y como toda gran popularidad propende a promover la parodia, los romances fueron muy parodiados.

El procedimiento paródico más en uso consistía en trocar el ambiente poético en ambiente de bajo realismo, sustituyendo los personajes heroicos por tipos lugareños o labradores. Un famosísimo romance de Azarque el Granadino, anónimo como todos, pero evidentemente obra de Lope de Vega, pinta al moro Azarque cuando se arma para ir a la guerra, y parte lleno de celosas preocupaciones por su amada Adalifa:

Ensíllenme el potro rucio
del alcaide de los Vélez,
denme la adarga de Fez
y la jacerina fuerte,
una lanza con dos hierros
entrambos de agudo temple...

Y en seguida surgió una parodia, anónima también, aunque sabemos es de Góngora, siempre polémico con Lope, y sabemos la escribió en 1585; parodia que empieza:

Ensíllenme el asno rucio
del alcalde Juan Llorente,

denme el tapador de corcho
y el gabán de paño verde,
el lanzón en cuyos hierros
se han orinado los meses,
el casco de calabaza
y el vizcaíno machete...

continuando así en poner a lo rústico burlesco lo caballeroso morisco del romance. No estamos lejos ya del hidalgo manchego provisto de armas ridículas.

Este remedo del *Ensíllenme el potro rucio* sirvió de base a otra burla del género poético, hecha en la nueva forma de un *Entremés de los Romances,* donde aparece un pobre labrador, Bartolo, que tiene apenada a su familia porque se quiere hacer soldado para ir a pelear contra los ingleses:

De leer el Romancero
ha dado en ser caballero
por imitar los romances,
y entiendo que, a pocos lances,
será loco verdadero...

Bartolo, al despedirse de su familia, pone en acción todo el romance paródico *Ensíllenme el asno rucio,* amoldándose al cual, esta parodia entremesil toma su tono aldeano. Siguen escenificándose en broma otros varios romances. Bartolo, creyéndose el Almoradí del romance *Mira, Tarfe, que a Daraja no me la mires ni hables,* quiere defender a una pastora importunada por un zagal, pero éste, que no entiende de moros ni moras, se apodera de la lanza de Bartolo, le muele a palos y le deja tendido en el suelo. Allí acuden los padres y la mujer del herido, y escenificando un remedo del *Marqués de Mantua,* recogen al magullado Bartolo, quien no cesa de ensartar versos inconexos de romances varios, hasta que le dejan dormido en su cama.

La loca aventura de Bartolo, defensor de la pastora, tiene sorprendente analogía con la primera aventura de Don Quijote, la de los mercaderes toledanos. Bartolo y Don Quijote son maltratados con su lanza misma; los dos se creen ser el herido Valdovinos que figura en el romance del *Marqués de Mantua;* los dos son recogidos y vueltos a su casa, creyéndose ambos ser nuevos personajes romancescos, con muchas otras analogías de pormenor que indican evidente parentesco. Tan parecidos son los dos episodios, que Adolfo de Castro, el primero que fijó su atención en el *Entremés,* creyó que era obra del mismo Cervantes, a modo de un borrador, un bosquejo o boceto de lo que luego iba a desarrollar en su libro admirable. Pero nadie puede ver en el *Entremés* la mano de Cervantes; tan sin invención, tan sin estilo es, tan desmañado y chocarrero.

Otros distinguidos críticos piensan que el *Entremés* es una imitación del *Quijote.* Y consecuencia de esta opinión sería el que Cervantes había concebido el *Quijote* inicialmente como locura causada por el romancero. Por esto nos importa detenernos sobre ese punto.

Desde luego no es nada verosímil que el *Entremés* sea imitación del *Quijote.* No se concibe remedo de una obra, famosísima desde el momento de su aparición (y aun antes de ser impresa), sin que en el remedo aparezca la menor alusión a Don Quijote, ni a Sancho, ni a Rocinante, nombres que anduvieron en seguida en boca de todo el mundo, irreemplazables por ningún otro nombre. Cuando efectivamente hay parodia en un entremés, se manifiesta bien claro. Así, uno que se titula *Los invencibles hechos de Don Quijote* (publicado en 1617), en el cual salen los personajes conocidos de la novela, Don Quijote, Sancho y el ventero. Todo nos mueve a pensar que el *Entremés de los Romances* no conocía la famosa

obra de Cervantes, sino al contrario, que el *Entremés* influyó sobre la aventura primera del *Quijote.*

Empecemos por mostrar la fecha precedente del *Entremés.* Bartolo quiere hacerse soldado y embarcarse para "reñir con los ingleses", y pone en acción el romancillo *Hermano Perico que estás a la puerta,* publicado en 1589, donde Dorotea dice:

mi hermano Bartolo
se va a Ingalaterra
a matar al Draque
y a prender la Reina...

Están entonces, pues, de actualidad las preocupaciones relativas a los armamentos y preparativos para esa guerra. Los principales proyectos de desembarco en Inglaterra e Irlanda fueron en 1588 (la Grande Armada), 1596, 1597, 1601 y 1602; siendo ésta la última expedición. Entonces ocurre la muerte de la reina Isabel, en 24 de marzo de 1603, e inmediatamente se empieza a hablar de paz. El *Entremés* pertenece sin duda a este tiempo, anterior al *Quijote;* y aun debemos suponerlo anterior a la muerte del temible y famoso capitán Drake, ocurrida el 28 de enero de 1596, pues sería salirse de lo ordinario y corriente el creer que el *Entremés* hubiera situado sus alusiones burlescas en un pasado histórico. Es supuesto aceptado por todos los críticos que las alusiones a personas y sucesos recientes hechas en las obras dramáticas, sobre todo en las de actualidad cotidiana y mucho más en las festivas, sirven para fijar la fecha de la obra.

A confirmar esta conclusión, que el *Entremés* se escribió antes de 1596, viene una importante consideración bibliográfica. Esos romances nuevos tienen su gran época en los decenios ya dichos, 1580 y 1590, sobre todo en el paso del uno al otro decenio. La imprenta acudía solí-

cita a publicar esas composiciones nuevas que tanta acogida tenían en el público, lo mismo las escritas en serio que las escritas en parodia. En Valencia se publicaron entonces, desde el año 1589 al de 1598, multitud de romancillos en folletos, bajo el rótulo llamativo de actualidad: *Cuaderno de varios romances, los más modernos que hasta hoy se han cantado,* y entre esos mismos años van apareciendo en forma de pequeños tomitos de bolsillo, como lectura frecuentada por todos, nueve partes tituladas: *Flor de varios romances nuevos,* que se imprimían y reimprimían por toda la Península, habiendo empezado también en Valencia en 1588 ó 1589, y siguiendo después en Huesca, en Burgos, en Lisboa, en Madrid, en Toledo, en Alcalá de Henares, en Barcelona, en Perpiñán, en Zaragoza; popularidad inmensa como pocas. De estos tomitos el más divulgado, el más reeditado es el que engloba juntas la *Primera, Segunda y Tercera Parte de la Flor de varios romances,* que se publicó por primera vez en Valencia en 1591, y luego se reimprimió, en Valencia también, en 1593; en Alcalá de Henares, 1595; en Madrid, 1595 y 1597, y quizá en alguna otra imprenta. Y ahora lo notable es que en ese tomito comprensivo de las tres primeras partes, tan reeditado entre los años 1591 y 1597, se encuentran reunidos los varios romances escenificados y citados en el *Entremés,* que son muchos. Sólo Bartolo, después de su apaleamiento, al ser llevado a su casa, se desata en una verborrea que consiste en ensartar hasta veintidós primeros versos de romance. En todo el *Entremés* se incluyen citas de treinta y tres romances, muchos de ellos poco difundidos y alguno bastante raro, y todos se hallan en el citado tomito de la Primera, Segunda y Tercera Parte, salvo tres; y aun esos tres pudiera ser que se hallasen en alguna de las varias reimpresiones citadas, pues hay cierta divergencia entre ellas, siendo, además, de advertir

que uno de los tres no es de los raros, sino de los más sabidos (*Si tienes el corazón, Zaide, como la arrogancia,* publicado en la Parte Novena de la *Flor* en 1597), y el autor del *Entremés* lo podía tener en la memoria sin el auxilio del tomito que le suministraba todos los otros comienzos romancísticos. Y nótese bien, además: esos treinta romances reunidos en el *Entremés* no vuelven a hallarse juntos, como lo están en ese tomito de las tres primeras partes de la *Flor;* no vuelven a verse reunidos en ningún otro romancero anterior ni posterior. En la primera época de publicación, en los *Cancioneros de Romances* de Amberes, en las *Silvas* de Zaragoza, en las *Rosas* de Timoneda, etc., faltan casi todos los romances del *Entremés;* más tarde, en el *Romancero General* de 1600, que incluyó en sí las nueve partes de la *Flor,* se suprimieron siete de los romances sabidos por Bartolo, y los mismos, y más, faltan en las colecciones posteriores de 1602, 1604, 1614, etc. No es verosímil, pues, que cuando desde 1600 el *Romancero General* se reimprimía activamente y andaba en manos de todos, se imaginase la locura de un lector absorto y maniático de romances, teniendo presente las partes más antiguas de la *Flor* tan parciales y limitadas en su repertorio, y no se tuviesen presentes las nueve partes recogidas en el *Romancero General* de 1600 o las trece de la ampliada reimpresión de 1604. El caudal romancístico crecía con los años, y si suponemos al entremesista escribiendo después del *Quijote,* esto es, después de 1605, andaría muy atrasado de noticias, cosa sumamente extraña en el género sainetero, que siempre busca sus chistes en la última actualidad.

Sentada así la precedencia del *Entremés* respecto al *Quijote,* queda sentado que la locura romancística de la primera aventura desarrollada en los capítulos V y VII del *Quijote* es invención del *Entremés,* no de Cervantes, y que ella se encuentra en esos dos capítulos por efecto

de un influjo accesorio, no por ninguna vacilación fundamental en la concepción del tipo quijotesco, vacilación que de ningún modo cabe suponer, ya que el capítulo I que describe el origen de la locura, y el VI, que está en medio de los dos capítulos de la aventura, sólo nombran los libros de caballerías, nunca nombran los romances como causantes de la monomanía de Don Quijote. En el capítulo I, el hidalgo manchego vende sus tierras de sembradura para comprar libros de caballerías, los de Feliciano de Silva, los del Caballero del Febo; y no compra romanceros, ni uno solo siquiera.

Lo extemporáneo e inestable de esa ráfaga romancista que nos sorprende en la primera aventura del *Quijote,* es por demás evidente. Consideremos que el entremesista quiere burlarse de los indiscretos lectores del *Romancero* ("De leer el Romancero ha dado en ser caballero"), y está perfectamente dentro de su plan el que Bartolo se crea ser siempre uno y otro personaje de romances. Por el contrario, Cervantes, queriendo censurar la lectura de los Libros de Caballerías, está del todo fuera de su terreno cuando en esa aventura de los mercaderes toledanos hace reiteradamente a Don Quijote desvariar creyéndose ser los mismos personajes romancísticos que Bartolo. Bien se ve que la primera idea del loco que sueña ser el Valdovinos del romance pertenece al *Entremés,* y que sólo por indebida influencia de éste, se halla en la novela.

Y todavía debemos añadir otra nota que atañe a la precedencia del *Entremés.* El loco en cuya cabeza se desvanece la idea de la propia personalidad para ser ésta sustituída por la de otro personaje famoso cualquiera, es el vulgar y único tipo que siempre desarrolla el *Entremés,* atento sólo a provocar la risotada de los espectadores; pero en el *Quijote* tal especie de desvarío no aparece sino en la aventura primera (cosa bien notable), en los

capítulos V y VII, y es un desvarío por demás discordante con el que siempre mantiene el hidalgo manchego. Cervantes vió en seguida que el camino emprendido era tan en perjuicio del mundo heroico de los romances así ridiculizados como en perjuicio del carácter quijotesco que, confundiéndose con Valdovinos o con Reinaldos, abdica de su personalidad. En adelante Don Quijote nunca más vuelve a creerse personaje de romance, y de igual modo siempre quedará firme en su propio e inconfundible ser frente a los protagonistas de los libros de caballerías que son quienes real y efectivamente le trastornan el juicio. Este cambio de procedimiento nos muestra que Cervantes, al escribir el episodio de los mercaderes toledanos y combinar los recursos que le ofrecía su propia fantasía, no los manejaba de un modo enteramente libre, sino que su imaginación se hallaba en parte estrechada y constreñida por el recuerdo indeleble del desbaratado *Entremés de los Romances,* que había sugerido en su ánimo una vigorosa imagen cómica. Esta primera impresión tenaz, informe, impuso inconscientemente al novelista no sólo una sustitución fugaz de los romances a los libros de caballerías como causantes de la locura de Don Quijote, sino además una forma de desvarío y un procedimiento de parodia profundamente extraños a la libre y propia concepción del novelista.

Es preciso que demos a esta divergencia en la lectura enloquecedora todo el valor que tiene. El entremés se produce cuando realmente estaba en su máxima actividad la publicación de romanceros varios, y supone un trastorno mental causado por la febril e indiscreta lectura del género en moda. Cervantes halló excelente tema el de esa sátira literaria, pero quiso desde luego apartarle del romancero, género admirable y respetable para él, y pensó en satirizar otro género de muchos execrado; es decir, puso en juego ideas generales sobre la literatura

de entonces, no dejándose llevar tan sólo del fenómeno actual de la gran moda. Los Libros de caballerías no estaban ya en la primera línea de la moda ni mucho menos; habían sido el género dominante en la primera mitad del siglo XVI, cuando se publicaron *treinta y tantos* Amadises, Esplandianes, Lisuartes, Belianises, Floriseles; en la segunda mitad del XVI ya sólo se publican *ocho,* y de los menos divulgados (Felixmarte, Lepolemo, Febo...), pues entonces lo que privaba era la novela pastoril y el romancero. Cervantes realizó así una depuración crítica acerca del movimiento literario de su tiempo. Nótese esto muy bien: en la biblioteca de Don Quijote, cuyo catálogo conocemos gracias al escrutinio de la misma hecho como consecuencia de esa primera locura frente a los mercaderes toledanos, y contada en el capítulo VI, esto es, en medio de los dos capítulos de la locura romancística, entre la turbamulta de libros de caballerías se hallan también bastantes novelas pastoriles, porque estaban entonces más en moda que los libros de caballerías, pero no se halla *ni uno solo de tantos Cancioneros de Romances, Silvas, Rosas, Flores* y demás *Romanceros* como entonces lanzaban las prensas y estaban más de moda aún que la novela pastoril. Es, pues, enteramente seguro que en la mente de Cervantes Don Quijote no leía romanceros.

En conclusión: sólo por inmediata y descuidada impresión recibida del *Entremés,* podemos encontrar los romances en la primera aventura del *Quijote,* en vez de los libros de caballerías; pero en seguida se manifiesta la corrección que Cervantes impone a su primer desarrollo del plan propuesto. La locura de Don Quijote en su primera salida, figurándose una vez ser Valdovinos herido según el romance del Marqués de Mantua, y después, creyéndose Abindarráez prisionero, y más tarde Reinaldos de Montalbán, todos tipos romancísticos, era locura fuer-

temente perjudicial para la personalidad del ingenioso hidalgo. Cervantes abandonó del todo este camino en cuanto logró emanciparse del recuerdo entremesil, que tan en gracia le había caído. En adelante la locura de Don Quijote renuncia por completo a la parodia romancística, y Don Quijote será siempre y nada más que Don Quijote.

Partiendo de esta gran rectificación primera, la formación del tipo quijotesco es, en adelante, efecto de un constante perfeccionamiento. Don Quijote, siempre firme en su ser, seguirá desarrollando la comicidad tan sólo en la desproporción entre los propósitos y los medios para lograrlos, entre la idealidad caballeresca y la realidad innoble y adversa. Este es, al fin y al cabo, el mismo procedimiento cómico empleado rudimentariamente en las anécdotas y cuentos populares: el perturbado estudiante que, leyendo un libro de caballerías, da tajos al aire en defensa del protagonista; el otro que se arroja al campo a imitar las furiosas locuras de Orlando; el que, según un relato medieval, acuchilla un cuero de vino; el viejo Agnolo de Ser Gherardo, que Sacchetti nos cuenta derribado por su caballo en modo idéntico al de Don Quijote en la playa de Barcelona. Estos temas populares van entrando en la novela cervantina no como insistente reiteración, sino como variaciones musicales, desarrollando y rehaciendo el mismo procedimiento de contraste cómico, la misma idealidad heroica del caballero andante. De estas mejoras y acendramientos sucesivos no nos importa hablar ya. Pero tales perfeccionamientos son uno de los mayores encantos de la creación cervantina, trayendo consigo la progresiva claridad que ilumina la figura del ingenioso hidalgo. El tipo quijotesco va gradualmente descubriendo a nuestros ojos matices y profundidades, conforme avanzamos en la lectura; el héroe, a la vez que va concretándose a nuestra vista, va com-

pletando las líneas que le definen. Si desde el comienzo Cervantes lo hubiera concebido tal como llega a ser en la Segunda Parte, nos hubiera presentado un tipo poco inteligible al principio, y monótono en su desarrollo por repetición íntegra. Pero no es así. La novela se inicia luchando por depurar la humilde chocarrería del *Entremés,* convirtiéndola en aquel prodigio de sal cómica cual es la aventura de los mercaderes toledanos; sublima después la sencilla comicidad del contraste planteado en otras anécdotas populares; y, a medida que el loco va viviendo sus aventuras, va siendo conformado por ellas y va ganando riqueza de carácter, complejidad y grandeza humana.

Esta depuración progresiva nos empieza a orientar ante un aspecto de la doble interpretación del *Quijote* arriba aludida: la que ve dominada la novela por el resentimiento y la amargura del fracaso, y la que, por el contrario, encarece la indulgente sátira, el optimismo del autor. En apoyo de esta última manera de ver está ese acrisolamiento reflexivamente continuado. Diez años después de la Primera Parte, nos ofrece la Segunda una concepción humorística siempre más serena, más elevada. Cuando el autor, llegado a la vejez, sólo podía sentir recargados el desaliento y la negrura, hace su sátira cada vez más benevolente, su creación burlesca cada vez más ideal y más noble.

Observemos ahora para nuestro objeto, que en esa Segunda Parte de la novela, Cervantes, olvidado ya del entremés y del propósito correctivo que le había llevado a huir todo recuerdo paródico de romances después de la primera salida quijotesca, no tiene por qué esquivar alguna aventura que se roce con el romancero. La del retablo de Maese Pedro tiene por fondo el romance de Gaiferos, libertador de Melisenda, pero ese fondo romancístico se halla convertido en representación titerera que

para nada toca a la interna crítica de la acción épica. En cambio, muy directamente nos interesa la aventura de la Cueva de Montesinos, porque en ella podemos comparar dos modos de parodia: el entonces usual y el innovado por Cervantes.

Góngora, gran burlón del heroísmo, socava y destruye la aureola ideal de las ficciones poéticas seculares. Rebaja en la vulgaridad de un vocabulario bajo, grosero a veces, lo mismo el episodio romancesco de Gaiferos, libertador de Melisenda (romance *Desde Sansueña a París,* escrito en 1588), que la fábula clásica de Hero y Leandro (romance *Arrojóse el mancebito,* de 1589). Cosa igual hace Quevedo, otro iconoclasta de figuras heroicas, en su romancillo titulado *Hero y Leandro en paños menores,* o cuando trata la *Pavura de los Condes de Carrión,* describiéndonos al Cid en la siesta "boquiabierto y cabizbajo, roncando como una vaca", o cuando trata la entrevista de Diógenes el piojoso ante Alejandro, el de la cabeza escabechada con el laurel que la corona, y añádase a todo, el poema de *Las necedades de Orlando.* Cervantes nunca hizo esto. Una sola vez trató los héroes épicos en burla, y ésa fué mirándolos a través de la mente de Don Quijote, sin degradarlos lo más mínimo. Me refiero a los romances de Belerma en la citada aventura de la Cueva de Montesinos. Ellos serán nuestra piedra de toque para reconocer la comicidad cervantina en su relación con las ideas caballerescas.

Entre las muchas ficciones épicas en torno al gran desastre de Roncesvalles, la más original es la de Durandarte, héroe desconocido en las gestas francesas, peculiar invención de España. Según romances muy viejos, Durandarte, malherido en la batalla, no siente su muerte sino por dejar de servir a la incompasiva Belerma, de quien no ha conseguido favor ninguno:

¡Montesinos, Montesinos,
mal me aqueja esta lanzada!
El brazo traigo cansado
y la mano de la espada;
traigo grandes las heridas,
mucha sangre derramada,
los extremos tengo fríos
y el corazón me desmaya,
que ojos que nos vieron ir
nunca nos verán en Francia...
Oh mi primo Montesinos,
lo postrero que os rogaba
que cuando yo fuere muerto
y mi ánima arrancada,
vos llevéis mi corazón
adonde Belerma estaba,
y servidla de mi parte
como de vos yo esperaba.

Montesinos cumple el doloroso encargo del muerto; desenlaza el arnés a su difunto primo, le saca el corazón, y envolviéndolo en un cendal, lo lleva a Belerma. Esta, al tornar de su desmayo ante el fúnebre presente, exclama:

Mi buen señor Durandarte
¡Dios perdone la tu alma!
que según queda la mía
presto te tendrá compaña.

Esta ficción, la más patética entre todas las de Roncesvalles, la única impregnada del espíritu caballeresco del amor cortés, en esa trágica dedicación del corazón muerto, es tratada por Góngora con burla despiadada que ataca en su raíz al amor caballeresco:

Diez años vivió Belerma
con el corazón difunto
que le dejó en testamento
aquel francés boquirrubio.

Contenta vivió con él,
aunque a mí me dijo alguno
que viviera más contenta
con trescientas mil de juro.
A verla vino doña Alda
viuda del conde Rodulfo...
y hallándola muy triste
sobre un estrado de luto...

(Suprimo aquí una comparación inmunda; leamos sólo lo tolerable.)

riéndose muy despacio
de su llorar importuno
sobre el muerto corazón
envuelto en un paño sucio,
le dice: Amiga Belerma,
cese tan necio diluvio...
estése allá Durandarte
donde la suerte le cupo...
volved luego a Montesinos
ese corazón que os trujo,
y enviadle a preguntar
si por gavilán os tuvo...

Y así continúa. Doña Alda, renegando de los Doce Pares, dice que ella y Belerma deben buscar acomodos gratos y dadivosos, que las tengan bien provistas de dineros y que les proporcionen sabrosos manjares. Dentro de este tono, todo el artificio de Góngora consiste en emplear la más cruda vulgaridad, llegando hasta lo soez, lo irreligioso y lo obsceno, para corroer y disolver el sentimiento caballeresco de fidelidad amorosa, inherente a la leyenda de Durandarte y Belerma.

En cambio, Cervantes no trata de destruir ese fundamento caballeresco. Conserva respetuosamente la terrible devoción de los dos amantes, y ataca sólo la superficie del relato, rebajando su truculencia en concretos

pormenores familiares. Supone conocido de Don Quijote y de todos el romance:

Muerto yace Durandarte
al pie de una alta montaña,
llorábalo Montesinos
que a su muerte se hallara;
quitándole está el almete,
desciñéndole el espada;
hácele la sepultura
con una pequeña daga;
sacábale el corazón
como él se lo jurara
para llevar a Belerma
como él se lo mandara...

y esto supuesto, Don Quijote refiere lo que vió en la Cueva, y cómo dialogó con Montesinos allí encantado: "Le pregunté si fué verdad lo que en el mundo de acá arriba se contaba, que él había sacado de la mitad del pecho *con una pequeña daga* el corazón de su grande amigo Durandarte y llevádole a la señora Belerma, como él se lo mandó al punto de su muerte. Respondióme que en todo decían verdad, sino en la daga, porque *no fué daga, ni pequeña, sino un puñal buído* más agudo que una lezna. —Debía ser, dijo a este punto Sancho, el tal puñal de Ramón de Hoces el Sevillano. —No sé, prosiguió Don Quijote; pero no sería dese puñalero, porque Ramón de Hoces fué ayer, y lo de Roncesvalles, donde aconteció esta desgracia, ha muchos años; y esta averiguación no es de importancia, ni turba ni altera la verdad y contexto de la historia..." Y después, cuenta Don Quijote que cuando el cadáver de Durandarte, allí encantado también, recita aquello otro del romance:

Oh mi primo Montesinos,
lo postrero que os rogaba...
que llevéis mi corazón
adonde Belerma estaba,

Montesinos, todo lloroso, le dice: "Ya, señor Durandarte, carísimo primo mío, ya hice lo que me mandastes en el aciago día de nuestra pérdida; ya os saqué el corazón lo mejor que pude, *sin que os dejase una mínima* parte en el pecho; yo le limpié *con un pañizuelo de puntas;* yo partí con él *de carrera* para Francia, habiéndoos primero puesto en el seno de la tierra con tantas lágrimas que fueron bastantes a *lavarme las manos y limpiarme* con ellas la sangre que tenían de haberos andado en las entrañas; y por más señas, primo de mi alma, en el primero lugar que topé, saliendo de Roncesvalles, *eché un poco de sal en vuestro corazón*, porque no oliese mal y fuese, si no fresco, a lo menos amojamado a la presencia de la señora Belerma..."

Y siempre así. Lo burlesco se produce trayendo la poética vaguedad a lo concreto vulgar. Los pormenores concretos, vulgares, nunca soeces, envuelven y sofocan la nobleza exterior del relato romancístico, pero sin tocar a la nobleza íntima. Belerma aparece luego vistiendo muy luengos lutos: "Traía en las manos, dice Don Quijote, un lienzo delgado, y entre él, a lo que pude divisar, un corazón de carne momia, según venía seco y amojamado"; y esa Belerma resulta, no desmentida en su fidelidad, sino exaltada en su amor, cantando tristes endechas sobre el cuerpo y sobre el lastimado corazón de su amante. La poesía interior del romance perdura en su esencia grave y trágica; sólo se bromea con la corteza, con la envoltura que le pone la desbaratada imaginación del loco. La superior delicadeza, la extremada finura, la elevación del sentimiento cómico en Cervantes resalta bien en comparación con sus grandes contemporáneos.

* * *

Pero a pesar de este cuidado, tan manifiesto, a pesar de este respeto hacia toda nobleza contenida en las

narraciones épicas, ¿consiguió Cervantes en su ficción humorística salvar el idealismo caballeresco? O por el contrario, ¿consiguió sólo hacer a la Humanidad cautamente sensata, prosaicamente razonable, apartándola de toda generosidad, como Gautier insinúa?

Aquí nada mejor que poner a votación el tema discutido. Y frente al parecer de Byron, el gran poeta romántico, debemos oír el de Hegel, el gran filósofo del romanticismo, quien por dos veces trata en la segunda y tercera parte de su Estética, de la disolución de la caballería en lo cómico, comparando a Ariosto con Cervantes. Ve Hegel en Don Quijote un héroe de naturaleza fundamentalmente noble, cuya alocada y generosa decisión individualista, inquebrantable a pesar de debatirse en medio de una civilización muy desarrollada y adversa, se manifiesta siempre grande por los más bellos rasgos de carácter que nos la hacen interesante; Cervantes ironiza la caballería como cosa anacrónica, pero ella se eleva de continuo por cima del rastrero buen sentido, sobreponiéndose a la cortedad positiva, prosaica, sanchopancesca.

Otro excelente poeta romántico, el escocés John Gibson Lockhart, un apasionado de los romances, está muy lejos de ver nada contrario al espíritu de éstos. Admira la habilidad de Cervantes, su éxito en impedir que confundamos los disparates del loco andante con las generosas aspiraciones del caballero; por cima de todos los toques jocosos, Don Quijote nos hace respetar su alma noble; por eso su historia es propiedad y orgullo de todo el mundo civilizado, pues simbolizando la eterna lucha entre el Entusiasmo y la Necesidad, representa la omnipotencia y la vanidad de los sueños humanos.

Sentimientos análogos manifiesta Wordsworth. Ante Don Quijote no siente lástima, sino veneración por sus nobles acciones; la razón anida en el recóndito y majestuoso albergue de aquella locura.

Tieck, tan admirable traductor del *Quijote* como admirable poeta y crítico, duda que algo que no sea el entusiasmo mismo pueda producir el tan general y duradero entusiasmo que produjo y produce la gran obra de Cervantes; lo maravilloso de este libro único consiste en que el protagonista nos causa tanto respeto como risa, y a través de la parodia llega a ser para nosotros un héroe verdadero.

Y así, algo semejante sienten una inmensa mayoría de literatos: Don Quijote, fuera de su desvarío, es de natural tan noble, de tan superior entendimiento, que en realidad no le rebaja ninguna de las afrentas que recibe (Friedrich W. Schelling); a la vez que hace reír, conmueve e inspira viva simpatía (Louis Viardot, Edouard Mennechet, H. Dohm, Paul de Saint-Victor); cuanto más nos reímos del héroe más nos inclinamos a amarle (Louise Ozenne); el *Quijote* no satiriza los sentimientos caballerescos de España, sino la desatinada caballería andante que era importación de una literatura extranjera (Charles Magnin). No hay ningún libro que respire heroísmo más noble (Ch. Furne); Cervantes no escarnece el ideal, sino sólo aparentemente (Víctor Hugo); Cervantes no intenta destruir el ideal, sino que, haciéndonos simpático al caballero de las causas perdidas, nos muestra que todavía cree él en la caballería (Angelo de Gubernatis); la grandeza moral del héroe de la Mancha es evidente para todos los que saben ver y leer; este monómano de la justicia y del honor es, a mi parecer, el modelo y el tipo de los verdaderos grandes hombres (Octave Lacroix). Debe destacarse aún la comparación hecha por Turgenev: Don Quijote representa la fe en algo eterno e inmutable, en la Verdad que exige veneración y sacrificio, bien contrario a Hamlet, que todo es egoísta introspección, que no tiene fe en nada, ni en sí mismo.

Entre otros muchos sufragios afirmativos que debiéra-

mos aducir, entresacaremos todavía otro, para que, frente a León Gautier, hombre de inquebrantable fe en el pasado, tengamos la impresión del espíritu más escéptico, más amargo y pesimista, Enrique Heine, guiado por lejana esperanza en el porvenir. Con edificante contraste, el pasadista no quiere ver en la risa de Cervantes sino desaliento, mientras el futurista encuentra en ella inviolable asilo de toda noble aspiración.

Heine gustaba referir (lo repite en su *Deutschland* y en una *Einleitung zum Don Quichotte*) que el *Quijote* fué el primer libro que conoció cuando en la niñez se halló capaz de leer de corrido. Esa lectura fué atrayente, prolongada desde un florido mes de mayo hasta la otoñal caída de la hoja en el jardín donde el pequeño Enrique se retiraba con el maravilloso libro; y conforme el niño avanzaba en aquellas páginas, el dolor por los golpes, escarnios e ingratitudes que recibe el heroísmo del hidalgo manchego, aumentaban más y más el afecto infantil y la admiración por el caballero de Dulcinea. Heine, después, en cada lustro de su vida, relee el *Quijote*, recibiendo impresiones muy diversas, a veces tan desagradables para los sueños y ambiciones de la juventud, que le hacían apartar de sí el libro. Pero siempre, en todos los senderos de la vida, especialmente en todas las dudosas bifurcaciones del camino, ve aparecer el caballero escuálido y el rechoncho escudero, y cuando se alejan, siente a distancia los positivistas roznidos del rucio y más potentes los entusiastas relinchos del famélico Rocinante. El noble caballero de la Mancha quería traer de nuevo a la vida un pasado desaparecido, y su flaco cuerpo caía magullado al encontronazo de la realidad actual; también es otra grave locura, dice Heine, querer introducir demasiado pronto el porvenir, cuando para el duro combate con los egoístas intereses del día no se posee más que unas desvencijadas armas y un mal jamelgo; pero

alentadora nos atrae la voz tumbal del caído Don Quijote, rebelde a las conminaciones del vencedor. "Dulcinea del Toboso es, a pesar de todo, la más hermosa mujer del mundo, y no desdeciré nunca esta verdad, aunque yo, el más desdichado de todos los caballeros, yazga en tierra. Aprieta esa lanza, falso caballero de la Blanca Luna, y quítame la vida, pues me has quitado la honra."

No acabaríamos nunca de recoger votos; pero como todos los aducidos son del siglo pasado, todavía me ocurre añadir un par del siglo presente, contra el parecer de que el *Quijote* pueda ser mirado como un libro negativo y destructor de los ideales heroicos que sostienen a la humanidad; un par de opiniones emitidas con ocasión de los dos tricentenarios cervantinos anteriores, oportunas ahora que conmemoramos un cuatricentenario.

El genial y profundo romanista, profesor de la Universidad de Berlín, Heinrich Morf, en el tercer centenario de la publicación del *Quijote*, insiste mucho sobre la ausencia de cualquier amargo dejo en las inmortales páginas, pues el carácter señaladamente benévolo del humorismo cervantino hace al lector amar al héroe como el autor lo amó; la literatura universal ofrece pocos escritores que posean una tal fuerza formativa de hombres, y no ofrece ninguno que iguale a Cervantes en la cordial simpatía hacia todos aquellos que batallan con las miserias de la vida, es decir, simpatía hacia los hombres todos.

Y si así podía pensarse en la feliz paz de comienzos del siglo, también podían descubrirse aspectos altamente afirmativos ante el lúgubre espectáculo de la primera guerra mundial que ardía al celebrarse el tercer centenario de la muerte de Cervantes. Entonces, el ilustre profesor de la Universidad de Edimburgo, H. J. C. Grierson, escribía *Algunas reflexiones en tiempo de guerra sobre el carácter e influencia del Quijote*, y en ellas acentúa el altísimo valor de la gran novela durante las tristes circuns-

tancias de una época en que los hombres se hallan plenamente conscientes "del fondo trágico de la vida"; es el más feliz de los libros, dice; el mejor de los mitigantes en un tiempo como el presente, porque renueva nuestra fe en la humanidad; el mejor libro al cual puede el ánimo atribulado por la guerra volverse en busca de consuelo.

Sirvan estas palabras de punto final a la votación aquí intentada. Ellas nos dicen que al *Quijote* podemos volver confiados la mirada en nuestro cuatricentenario, en estos tiempos que nada halagüeños se muestran, aunque la colosal tragedia recientemente renovada parece ahora interrumpida.

* * *

La gran mayoría de pareceres afirmativos que por todas partes surgen, permite concluir en general que el *Quijote* está muy lejos de obrar sobre sus lectores como libro deprimente, ni menos como destructor de las esencias heroicas que informaban la caballería medieval, heredadas por el espíritu moderno, siempre impulsoras de noble y abnegada conducta. Es apreciación muy incompleta toda aquella que se detiene en la burla de la caballería andante y no percibe la complicación del tipo quijotesco: cuerdo cuando raciocina, mueve a profunda y melancólica simpatía, haciendo deseable la santa sed de Justicia, de Verdad y de Belleza que él propugna; loco cuando obra, se capta todavía nuestra admiración por su inquebrantable fe, por su inagotable energía, por su martirial poder de sufrimiento que nos edifica y fortalece. El invencible entusiasmo del vencido caballero es donairoso y grave doctrinal de tenacidad heroica ante los ideales más arduos, los únicos dignos de tal nombre, los que hoy son un sueño inasequible, y sólo se harán alcanzables en un futuro mejor.

Esa honda simpatía, subyacente siempre en el hu-

morismo cervantino: ese complejo de cómica irrisión y de amoroso respeto, dos contrarios en deleitable mezcla, cuyo mágico encanto confiaron las Musas a Cervantes tan sólo: esa profunda visión risible, risueña y amable del impenetrable misterio, el irónico misterio de la vida, hacen que Don Quijote venga a ser símbolo de la humanidad, habiendo ganado carta de naturaleza en todas las literaturas del universo, con universalidad tan vívida y pintoresca que, como dice Schelling, el ingenioso hidalgo es personaje mitológico en todo el ámbito del mundo civilizado. Cervantes, el creador de este profundo símbolo, bien puede en su perdurable imperio literario recibir, mejor que aquel feliz y efímero emperador del mundo, el venturoso calificativo de "Amor y delicias del género humano".

Amor ac deliciae generis humani.

LOPE DE VEGA

El "Arte Nuevo" y la "Nueva Biografía"

Son dos conferencias leídas por el autor, como director del Centro de Estudios Históricos, en noviembre de 1935, y publicadas en la *Revista de Filología Española*, tomo XXII, 1935, págs. 337-398.

Lope de Vega murió rodeado de la mayor aureola de gloria y de consideración; a su entierro asistían juntos el pueblo fervoroso a la vez que los grandes, títulos, magistrados y caballeros de la corte; moría el gran poeta de todas las glorias e ideales del imperio español, cuando este imperio se mantenía en la apariencia de su mayor encumbramiento. Para los extranjeros era también Lope un símbolo, el de toda la literatura española, y veían destacarse en él particularmente cualidades morales. El conde Fulvio Testi, embajador del duque de Módena, al embarcarse para España bajo la impresión de la reciente muerte del poeta, admira sobre todo, en el gran tesoro legado por éste a su patria, la honestidad del estro cómico, que debe servir de modelo a Italia, donde las musas se han prostituído con lascivia; Testi venerará el sepulcro recién cerrado:

> d'orientali odori
> io spargerò la tomba, e riverente
> quella grand'ombra adorerò presente,

él cubrirá de flores los púdicos huesos, las castas cenizas del Cisne Hesperio [1].

Pero he aquí que desde 1890 esta analogía moral entre la obra y la persona del Fénix hispano, que Testi establece, se ve destruída. La indiscreta erudición moderna, desde que apareció la *Nueva Biografía de Lope de Vega,* debida a La Barrera, ha ahondado en lo que los contemporáneos del poeta no supieron, o los que lo sabían no hicieron tema de escándalo escrito; los nuevos biógrafos han destrozado el crespón de austeridad que desde los días de Testi cubría la tumba, han enfriado aquellos inciensos orientales ofrendados sobre ella, que habían seguido ardiendo durante dos siglos y medio.

Y sin embargo, la misma erudición moderna, al descubrirnos una de las vidas donde más pugnan la gloria y la miseria, al acabar con la analogía que como Testi pensaron tantos otros después, nos ha presentado otro más singular paralelismo entre la vida y la poesía de Lope, dejándonos ver un hombre en todo contradictorio: fervoroso creyente en las eternas leyes de la moral y atrevido pecador contra ellas; venerante de los milenarios preceptos del arte e infractor profesional de los mismos. A la vez que aparecía la *Nueva Biografía,* publicaba Menéndez Pelayo su examen de la poética de Lope, juzgando el *Arte nuevo de hacer comedias* como una inconsecuente retractación que el poeta hacía de su propio sistema dramático. La *Nueva Biografía* y el *Arte Nuevo* son dos piedras de escándalo; Lope aparece como un hombre desquiciado, sin brújula que le guíe en el bravío mar de su temperamento.

En cuanto a la biografía, al ver a Lope tan pronto soldado en la isla Tercera y en la Armada invencible,

---

[1] *Essequie poetiche... in morte del signor Lope de Vega,* en *Obras sueltas,* XXI, 158.

como enmarañado en amores, procesos por difamación y amancebamiento, raptos, adulterios..., es el tipo viviente de Don Juan, se ha dicho, o más aún, es un cínico sin la menor dignidad. Pero antes de nada hay que pensar que Lope es una víctima de sí propio, de lo que él escribió de sí. El comenta en *La Dorotea* el refrán "Médicos errados, papeles mal guardados y mujeres atrevidas quitan las vidas", y ciertamente padece, más que nada, por esos papeles suyos mal guardados, o mejor, bien guardados afortunadamente por el duque de Sesa [2], en los cuales, arrastrado por su irreprimible espontaneidad, vuelca todo su interior, no en jactancias cínicas, sino en confesiones, las más cristalinas que nunca hombre escribió, desprovistas de la menor sombra de opacidad, cautela o pavoneo, propios de todo el que se exterioriza. De impudor epistolar otros literatos han dejado mucho mayores muestras que Lope; de sinceridad tan despiadada consigo mismo, ninguno. Utilícese esa despiadada crueldad no para escándalo gazmoño, bajo los calificativos ordinarios que convienen a un cualquiera, sino para la comprensión de una naturaleza artística que sentía la vida toda, sin la menor reserva, como derramamiento cordial, expresión y poesía; agradézcase al escritor que en raptos de brutal ingenuidad nos haya abierto de par en par su alma, como ningún otro ha hecho, y dejemos que él se queje de soñar alto y lanzar su intimidad a los cuatro vientos:

> Bien hayan los poetas que en extraños
> círculos enigmáticos escriben,
> pues, por ocultos, no padecen daños [3],

---

[2] Afortunadamente también, don Agustín Amezúa ha empezado a publicar con toda ilustración esos papeles, habiendo aparecido ya el tomo I, *Lope de Vega en sus cartas, Introducción*, 1935.

[3] *Epístola a Amarilis*, en la *Bibl. de Aut. Esp.* XXXVIII, 421 *b*.

tengamos sólo siempre en cuenta que Lope, muy seguro de sí mismo, gustaba decirse inferior a lo que de sí sentía.

A causa de eso padece daños también por el desprecio con que expone su propio arte teatral. Al recordar aquello de *hablar en necio* al vulgo, frase que Lope no se cansó de repetir, al oírle de continuo llamarse *bárbaro* por sus comedias, Menéndez Pelayo acude a la explicación de los dos hombres que hay en Lope: uno, el gran poeta español y popular de la escena; otro, el poeta artístico de las rimas, églogas y poemas que, muy empapado en estudios latinos e italianos, maldice su teatro y cae en honda aflicción de espíritu [4]. Pero esta división en dos hombres, dos mentes, que parece tan clara y prácticamente cómoda, dadas las dos clases de obras que produce el poeta, no nos deja comprender al autor de la mejor mitad que, trabajando en una empresa innovadora, sin desfallecer un solo día desde la infancia a la vejez durante sesenta años, lo hace falto de principios, sin fe, en discordia perpetua consigo mismo. Sin duda Lope padece graves daños a causa de sus propias declaraciones sobre el arte. Llegado a la cumbre del éxito, le gusta acentuar los momentos displicentes que todo hombre tiene respecto de su obra, sobreponiéndolos a los impulsos de complacencia; no se cansa de menospreciar las comedias que le dan la extraordinaria fama; no cesa de calificarlas de "versos mercantiles",

---

[4] *Ideas estéticas*, 1896, III, 431 y sig. Ahonda la idea de escisión R. SCHEVILL, *The dramatic Art of Lope de Vega*, University of California, 1918, pág. 10: Lope al escribir sus comedias y Lope tratando de explicar cómo las hace son dos hombres absolutamente distintos, dos mentes que trabajan en forma completamente diversa y en diferentes planos. Nótese, además de lo que en el texto digo, cómo Lope usa también calificativos despectivos para sus obras no dramáticas. Así, al final de la *Jerusalén:*

dejo estas líneas bárbaras y viles...

poniendo empeño en negar la ambición de gloria que le arrastra a producirlas, la febril pasión por el trabajo creador que, cuando no se acuerda de las comedias, nos describe con emoción [5]. Este vituperio de sí mismo, común a los espíritus románticos, que vemos también en Zorrilla, otro favorito de la popularidad, es como el anillo de Polícrates, arrojado en plena felicidad al mar, para propiciar a la Fortuna.

Teniendo esto en cuenta, nos es preciso apartar la vista de las declaraciones más frecuentes y resonantes del poeta para atender a otras que, por más escasas, pueden ser más íntimamente sentidas. Pasemos de largo las continuas muestras de respeto que el autor da hacia las teorías reinantes sobre el drama y agucemos el oído cuando recoge otras doctrinas estéticas del Renacimiento, que corrían, no entre los tratadistas del teatro, sino entre los poetas con quienes Lope se formó, entre los romancistas, pues en romances comenzó él a vivir poéticamente las aventuras de sus veintiún años.

Virtud y nobleza, arte y naturaleza

Al entrar Lope entonces en la sociedad romanceril de los Cervantes, los Góngora, los Vargas Manrique, los Liñán, sufrían los romances moriscos y pastoriles, cuya boga era grande, un cambio singular, pasando de tratar asuntos imaginarios novelescos, como solían, a poe-

---

[5] Epístola a don Antonio de Mendoza en *La Circe*, 1624 (*Bibl. de Aut. Esp.*, XXXVIII, 40 *a*; comp. «Entre los libros me amanece el día», *Ibid.*, pág. 401 *b*); «v. Dígales que por dinero», carta de 1604 (La Barrera, *Nueva Biografía*, pág. 134); «poeta de pane lucrando», carta de 1620 (*Obras sueltas*, XVII, 402) «el agradecimiento provechoso». Dedicatoria de *La madre de la mejor*, en 1621 (*Obras*, edic. Acad., III, 348-349), etc.

tizar las aventuras de los poetas mismos, en especial las de Lope en sus amores con Elena Osorio. Así el romancero sigue siendo historia de lo actual, como en la Edad Media; pero ahora viene a ser historia privada de un muchacho inquieto, endiablado, genial, que no concibe la poesía sino en cálida confusión con la vida que lo rodea, y que alcanza para su pasión los halagos de la publicidad, no en vagos versos líricos como todo versificador enamorado, sino en breves narraciones llenas de dramatismo, en los famosísimos romances de *Gazul y Zaida*, de *Belardo y Filis* (1583-1587), o en comedias enteras autobiográficas: *Belardo furioso, El galán escarmentado* y tantas otras; comedias que por otra parte se hallaban muy emparentadas con el romancero desde antes, desde que, casi en su niñez, escribía Lope los *Hechos de Garcilaso*, insertando en sus escenas versos de antiguos romances.

Y cuando de este modo Lope nace a la poesía entre los versos del romancero, el romance era para todo español ejemplo de poesía natural, que brota sin cultivo. Lope lo explicaba muy bien:

> estos romances, señora,
> nacen al sembrar los trigos [6].

El mismo concepto aparece expresado doctrinalmente en el prólogo que en 1604 se puso a la reedición del *Romancero General*, donde tantos de aquellos juveniles romances de *Gazul* y de *Belardo* habían sido recogidos. Este prólogo encarece la espontaneidad de la poesía romancística, que no se cuida de "las imitaciones y adorno de los antiguos"; en ella, dice, tienen muy poca parte "el artificio y rigor retórico", pero mucha el ímpetu

---

[6] En *Con su pan se lo coma* (*Obras*, nueva edic. Acad., IV, 306 *a*).

del "ingenio elevado", el cual no excluye el Arte, sino que *le excede,* "pues lo que la *naturaleza* acierta *sin el arte* es lo perfecto".

Tales ideas responden a la exaltación de la Naturaleza que el Renacimiento había traído, y son hermanas de las que en Francia profesaba Montaigne, apoyado en una máxima de Platón: "que las cosas producidas por la naturaleza o por la fortuna son las más grandes y *más bellas,* mientras que las producidas por el arte son las menores e imperfectas", lo cual hace a Montaigne tener en alta estima los villancicos de Gascuña o los cantos de los pueblos en estado primitivo, pues "la poesía popular y *puramente natural* contiene ingenuidades y gracias por las que se iguala a la principal belleza de la poesía perfecta según el arte" [7].

Pues bien; Lope estaba imbuído de estas teorías platónicas y otras análogas, muy popularizadas en el siglo XVI. El se abrazaba al dicho de Cicerón "que eran mejores las cosas que la naturaleza hacía que las que el arte perficionaba" [8]; por eso, al publicar sus *Rimas* en el mismo año que se redactó aquel prólogo del Romancero General, incluía en ellas dos largos romances a la Creación del Mundo y a la Muerte de Felipe II, razonando la intromisión de estas dos composiciones en verso corto, junto a las demás de la escuela del endecasílabo, con decir que el romance, aunque es tenido por

---

[7] MONTAIGNE, *Essais,* I, 30.º y 54.º Para el primero de estos dos pasajes, véase la ilustración de A. CASTRO, *El pensamiento de Cervantes,* 1925, págs. 156 y sigs. El dicho de Platón está en el *Libro de las Leyes,* X, 889 (edic. Didot, pág. 444); Montaigne acentúa el pensamiento platónico añadiendo el adjetivo final «e imperfectas».

[8] En el Prólogo de *El Peregrino,* 1603 (en *Obras sueltas,* V, XVII), CICERÓN, *Natura Deorum,* II, 87: «si... meliora sunt ea quae natura, quam illa quae arte perfecta sunt, nec ars efficit quicquam sine ratione, nec natura quidem rationis expers est habenda».

el *abecé* de los poetas y se atreven a él los ignorantes por hallarlo tan fácil, él lo juzga análogo y aun superior a los versos sueltos italianos, capaz de elevarse a la altura del poema: "y soy tan de veras español —añade— que por ser en nuestro idioma *natural* este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación". Lope, al escribir esto, tenía presente un pensamiento también ciceroniano, muy válido entre los naturalistas: "omnia quæ secundum naturam sunt, æstimatione digna sunt" [9].

El romance queda así declarado en 1604 por Lope y sus amigos como prototipo de naturalidad en el Arte, lo cual consiste en una íntima conformidad de las manifestaciones artísticas con el modo de ser y con las tradiciones culturales de los hombres que las crean.

No se sabe bien todavía lo que el Romancero representa en el Renacimiento español; esta herencia medieval, quizá lo mejor del caudal hereditario, estas pequeñas alhajas y dijes familiares en que estaban vinculados los recuerdos más nobles de los antepasados, se montaron de nuevo, se restauraron según el espíritu moderno, y su grácil y virginal poesía sirvió siempre de norte a la estética naturalista. La relación externa del Romancero con el drama, la inspiración heroica, pastoril, morisca que le prestó, son bien patentes, pero fué más honda su influencia guiando los primeros pasos del teatro por el

---

[9] MONTAIGNE, *Essais*, III, 13.º, cita esa frase latina como de Cicerón; no es textual, sino forjada sobre el *De finibus*, III, 6.º El ejemplar de las *Rimas de Lope de Vega*, Sevilla, 1604, que posee la Biblioteca Nacional, está falto de las hojas del prólogo, pero indudablemente éste era igual al de la edición de Madrid, 1609, del cual yo copio la frase «y soy tan de veras español...», pues ese ejemplar de 1604 contiene los dos romances aludidos. En la primera edición de las *Rimas* con la *Hermosura de Angélica*, 1602, sólo se publicaron los 200 sonetos, pero no las otras Eglogas, Epístolas y Romances.

camino de *lo natural*. El hecho decisivo fué este de nacer Lope a la vida dramática afiliado a la escuela de los poetas romancistas, acogido a ideas platónicas sobre la *Naturaleza;* nació, pues, en sino contrario a los tratadistas del teatro, que vivían aferrados a los preceptos del *Arte* sacados de la poética aristotélica; y así el conflicto doctrinal en que se desarrolla la actividad del dramaturgo español, en oposición a las doctrinas corrientes, viene a ser un confuso eco de la eterna disidencia de Platón y de Aristóteles. Frente a dos caminos abiertos por el Renacimiento, Lope deja a un lado el propio del teatro antiguo como vía muerta para seguir el otro, camino de vida para un nuevo drama.

Y Lope en todo el resto de su vida no cesó de encarecer como cualidad suprema del poeta el *natural,* la inspiración innata, y hasta el fin de su vida colocó la Naturaleza por cima del Arte, la espontánea fertilidad creadora por cima del trabajado atildamiento: "que la abundancia, que algunos desestiman, a mí me persuade con el ejemplo de los campos; que el concierto breve de los cultivados jardines es inferior a la inmensa copia de la naturaleza, que en su variedad ha puesto hermosura" [10].

Frente al *natural,* la voz *arte* en el vocabulario de entonces significaba el artificio con que el poeta, si no puede aventajar a la naturaleza, puede sí perfeccionarla, según sentencia común entonces [11]; mas para la mayoría

---

[10] Dedicatoria de *El marido más firme* en la *Parte XX;* 1630 (*Obras,* edic. Acad., VI, 175).

[11] «El arte no se aventaja a la naturaleza sino perfecciónala» (*Quijote,* II.ª, 16.º). Lope en el *Siglo de Oro* (*Bibl. de Aut. Esp.,* XXXVIII, pág. 370 *a*), hablando de la florida alfombra de los campos, dice:

> que la naturaleza aún no pensaba
> que [el] arte su pincel perficionaba,

ni las mujeres alteraban su natural hermosura con afeites, etc. En la

de los romancistas y para Lope en su primera época, *arte* significaba más especialmente el conjunto de preceptos tradicionales que guiaban al escritor, inútiles en su mayoría. Por boca del gracioso, en la comedia *Del mal, lo menos,* Lope desahoga su mal humor contra este arte preceptivo:

> Hay preceptos en los cuentos,
> hay *arte* también o *artesa,*
> que hay personas que sin arte
> no escribirán a su abuela,
> porque lo manda Platón
> y Aristóteles lo enseña;

y tomando en serio las cosas, en la tragicomedia de *Lo fingido verdadero,* responde el emperador Diocleciano a las propuestas del comediante San Ginés, con palabras notables:

> —¿Quieres el *Andria* de Terencio? —Es vieja.
> —¿Quieres de Plauto el *Milite glorioso?*

Silva a la ciudad de Logroño (*Bibl. de Aut. Esp.,* XXXVIII, 340 *a*), la belleza arquitectónica de la ciudad y el campo exterior se completan:

> que artificiosa allí naturaleza,
> o natural el arte, perficiona
> pensamientos romanos y corintios.

En la *Angélica* (*Obras sueltas,* II, 41), «el donaire» es el arte que perfecciona la hermosura natural humana. En *La gallarda toledana,* hacia 1602 (*Obras, Nueva edic.,* VI, 71 *a*):

> Ves aquí un campo de aquellos
> que el Metamorfoseos pinta;
> mira esta famosa cinta
> de arroyos puros y bellos;
> mira por esotra parte
> esos cuadros y vergeles,
> compitiendo en los pinceles
> Naturaleza y Arte.

—Dame una nueva fábula que tenga
más invención aunque *carezca de arte,*
que tengo gusto de español en esto,
y como me lo dé lo verosímil,
nunca reparo tanto en los *preceptos,*
antes me cansa su rigor, y he visto
que los que miran en guardar el *arte*
nunca del *natural* alcanzan parte.

Estas palabras se toman como desprecio hacia las comedias por inartísticas, pero en vista de lo que venimos exponiendo, significan lo contrario: Diocleciano hace una decidida justificación estética de la falta de arte o de preceptos en la comedia; *el natural,* la visión poética que en "el ingenio elevado" suscita la Naturaleza (esto es, el temperamento del poeta y la tradición cultural de su pueblo), es estorbada por el Arte (esto es, por las reglas exóticas). Nos hallamos, pues, en el punto de partida del Romancero: "Lo que la naturaleza acierta *sin el arte,* es lo perfecto".

Ahora, advirtamos en primer lugar que esta repulsión al arte es sólo pertinente a la poesía natural, como la del romance o la de la comedia, pero no a otras ramas de la poesía; la poesía en general, según las ideas del tiempo, es una ciencia, y todas las ciencias se aprenden y enseñan por preceptos, salvo aquella excepción. En segundo lugar, ha de notarse que al decirse la comedia o el romance arte natural, no implica renuncia a una abundante literarización, sino que ésta ha de surgir de las condiciones naturales de la vida misma [12].

---

[12] En las obras eruditas de Lope es frecuente la mención del *natural* y el *arte* como necesarios para la Poesía, «porque sin el uno y el otro antes sería digna de vituperio», *La Arcadia,* III (*Obras sueltas,* VI, 235-236):

consta por sus preceptos la Poesía
ser arte de ingeniosa preeminencia,

Teniendo todo esto en cuenta, puede encontrar significación el lema que en una de sus fantasías emblemáticas adoptó Lope para la portada de las *Rimas* publicadas en 1602, que dice: *Virtud y nobleza, arte y naturaleza.* El implacable Góngora se reiría de este lema como del de las 19 torres; pero no podemos dudar del peso de su segunda parte en el ideario de Lope: la Naturaleza por cima del Arte; y habremos de entender para-

---

aunque *naturaleza* su armonía
primero infunde con mayor violencia,
ayuda *el arte,* y juntos a porfía
vienen a tal extremo de excelencia...

(*Ibid.*, pág. 420).

Lo mismo en los versos de *La Andrómeda* que citamos en la pág. 365. Otras veces Lope es menos explícito:

Si os halláis con *natural,*
bien es que sepáis poesía,
que con *arte* sólo, es fría
sin el favor celestial.
El poeta ha de nacer,
después ayudarle el arte...
Y yo tengo para mí
que es ciencia más natural
que adquirida (la poesía).

La corona de Hungría (*Obras, Nueva edic.*, II, 36 *b*).

En el *Papel de la nueva poesía* (*Bibl. de Aut. Esp.*, XXXVIII, 138 *b*) achaca al arte los excesos del culteranismo: «creo que muchas veces la falta del *natural* es causa de valerse de tan estupendas máquinas el *arte,* pero *arte non conceditur, quod naturaliter denegatur.*» No es preciso insistir en que el darse la comedia nueva como arte natural y espejo de la vida, no implica ausencia de estilización para entregarse a un realismo documental. Se puede aplicar a la comedia mucho de lo que de *La Dorotea* dice L. SPITZER, *Die Literarisierung des Lebens in Lope's «Dorotea»*, Köln, 1932; ya R. SCHEVILL, *The dramatic Art of Lope de Vega together with «La dama boba»*, 1918, mostró bien cuánta «literatura» hay en las comedias.

lelamente la primera mitad: la Nobleza o índole generosa del ánimo es más importante que la Virtud o esfuerzo de la voluntad por ajustarse a los preceptos morales. Lope acata los preceptos del arte que guían en la poesía como en todas las otras ciencias, pero exceptúa una zona, como acabamos de ver, que puede y aun debe substraerse a los preceptos para abandonarse al impulso natural: Lope también venera los preceptos de la virtud que rigen la conducta, pero ¿no habrá en el campo de la voluntad otra zona de excepción?

Como el Romancero dió a Lope sus primeros asuntos dramáticos, su principal orientación estética y sus primeros éxitos literarios, informó también sus ideas éticas en algo muy importante, causándole una perdurable impresión con el romance del conde Claros. Es este poemita una radiante glorificación del amor, como excepción imperante sobre todas las demás leyes que gobiernan al mundo; la pasión del conde Claros y de la infanta Claraniña, con la más vehemente y candorosa impudicia, triunfa, se purifica y absuelve de todo indecoro social, de todo delito contra el estado y de todo pecado contra el cielo; universal exención formulada en las palabras que el arzobispo dice al conde sentenciado:

> que los yerros por amores
> dignos son de perdonar.

Y estas palabras retiñen con singular sonoridad e insistencia a través de todo el teatro de Lope.

Dorista, en *Dios hace reyes* [13], se lanza a una peligrosa aventura, dominada por estos pensamientos:

---

[13] *Obras, Nueva edic.* IV, 601 *b*. La obra se representó en 1621 (RENNERT y CASTRO, *Vida de Lope de Vega*, 1919, págs. 288 y 475), y a esta fecha, que es la de *La Filomena*, convienen las muchas alusiones a Torres Rámila (págs. 590 *b*, 591 *b*, 601 *a-b*). No podemos asentir a la opinión de Cotarelo, aprobada por A. Hámel (*Studien zu*

¡Extraña fuerza de amor
que a tal desatino obliga!
Pero ¿quién hay que no diga
que su pasión es furor,
si la disculpa mayor
de los humanos errores
es cuando son por amores?

Esta misma idea final aparece como fundamento del desenlace en *El galán de la Membrilla* [14], donde la hija descarriada obtiene el perdón con sólo decir:

Padre, yerros por amores.

En *El labrador del Tormes,* el conde de Béjar, que desacató a Alfonso XI y está sentenciado a muerte, alega lo mismo:

y que fué yerro confieso,
mas son dignos de perdón
cuando son de amor los yerros [15].

Toda la acción de *El vaquero de Morana* [16] se desenvuelve entre dos máximas de este tipo, una al comienzo y otra al fin de la obra:

Lope de Vega Jugenddramen, 1925, pág. 58), de que esta obra fué escrita antes de 1600.

14 *Obras,* edic. Acad., IX, pág. 125 *a.*

15 *Obras, Nueva edic.,* VII, 12 *a.*

16 *Obras,* edic. Acad., VII, 551 *b* y 592 *b.* Véase también *Los yerros por amor* (*Obras, Nueva edic.,* X, 540 y XLII), comedia de 1629.

Pues tienen tanta disculpa
los yerros que causa amor.
El Aldegüela (*Obras,* edic. Acad., XII, 256 *b*).

Yerros, Adán, por amores
dignos son de perdonar.
La puente del mundo (*Obras,* edic. Acad., II, 435 *b*).

Los versos del romance eran famosísimos y proverbiales; los incluye Correas en su *Vocabulario de refranes.*

Un delito por amor
merece ser perdonado...

Si delitos por amores
a nadie dan maravilla.

Y no acabaríamos con ejemplos así. El amor disculpa hasta la traición, el más aborrecible crimen, sobre todo dentro del mundo caballeresco, donde el poeta mueve sus preferidos personajes. En *La cortesía de España* nos lo dice un soneto:

Traidor fué Paris por la bella Elena,
Aquiles por Briseida la greciana,
y un rey hubo traidor por Filomena...
que no hay traición que por amor asombre;
que de cuantas traiciones tienen nombre
ninguna puede haber más disculpada
que la que por amor comete el hombre.

Lope cometió venganzas y liviandades, pisoteó preceptos celestes y terrenos por amor, y sólo por amor; amor fué el causante de cuanto la envidia y enemistad acusó a Lope. "Ya estos delitos míos —dice él— corren con mi nombre; gracias a mi fortuna, que no me han hallado otra pasión viciosa, fuera del *natural* amor" [17]; para él todos sus yerros caían bajo la indulgente absolución del romántico arzobispo: "dignos son de perdonar". Y al fin merece el perdón; cuando por esos delitos de amor parece que va a naufragar en erotismo fisiológico, lanza siempre feliz su nave velívola por altos mares de poesía; cuando nos parece arrastrado por el rebelde egoísmo del Don Juan, el hedonista, le vemos promover con igual efusión poética el paso del amor al cariño compasivo, en el tiempo en que la raptada Belisa o la adúl-

[17] Carta de 1615-1616 en LA BARRERA, *Nueva Biogr.*, pág. 241, n.

tera Amarilis no le ofrecen ya sino la calamitosa compañía de una tísica o una demente. Yo quisiera que en la futura biografía de Lope los versos a estas dos penosas enfermas pesasen tanto o más (más años, más alma, más poesía) que las sacudidas contra los preceptos morales, en exceso famosas: el soneto de *Jacob y Lía,* o el grito salvaje lanzado en la Dedicatoria de *La viuda valenciana.*

La antigua biografía, la coetánea que servía a Testi para igualar la honestidad moral del teatro y de la vida de Lope, la que continuó en vigor hasta 1890 y servía todavía a Adolfo de Castro [18] para formar un paralelo más entre las costumbres y los escritos del Fénix, no conocía sino la tranquilidad familiar, la paz doméstica del poeta, su edificante caridad, sus ejercicios ascéticos, su modestia en la gloria, sus virtudes sociales; prueba de que aquellos delitos de amor habían sido perdonados por el siglo en que se cometieron. Esa antigua biografía, más sencillamente auténtica que la nueva, podía aceptar el lema de la *virtud* y del *arte* sin más explicación. La *Nueva Biografía* excluyó por completo la oportunidad de tal tema, al añadir a los conocidos rasgos virtuosos otros muy contrarios de pasión desbordante y furente; concedió a estos rasgos, recién descubiertos, la sobreestima de la novedad hasta olvidar los rasgos antes únicos, y sobreestimó a la vez las vacilaciones del *Arte Nuevo,* con lo que llegó a afirmar el desquiciado desbarajuste moral e intelectual del poeta. La biografía futura superará esa idea de desconcierto al considerar el paralelismo ético y poético, subsistente en cualquier interpretación de Lope que se intente, y nos patentizará la intimidad del lema en que el escritor cifró confusa y pasajeramente esa estrecha correspondencia entre lo

---

[18] *Bibl. de Aut. Esp.*, XXIV, XXIX.

vital y lo literario: la *virtud* puede ver sus preceptos atropellados en casos de amor, refugiándose en la *nobleza* natural del ánimo; el *arte* preceptivo puede y aun debe ser conculcado en punto a poesía dramática, para alcanzar la altísima poesía que dicta nuestra gran madre la *Naturaleza.*

El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo

A la luz de estas ideas no puedo ver en el *Arte nuevo de hacer comedias,* publicado cuando su autor tenía ya cuarenta y siete años (1609), una inconsecuencia, una posición crítica humilde y abatida, una palinodia, una avergonzada retractación, como sentó Menéndez Pelayo [19]; el maestro, que tanto glorificó a Lope como poeta, parece buscar un compensatorio equilibrio a sus juicios entusiastas rebajando al artista en el campo de la ideología estética; y muchos otros después lo han rebajado hasta la nada. Menéndez Pelayo creyó demasiado en la inconsciencia del artista al afirmar que Lope *no dudó nunca* de los preceptos que le enseñaron en las escuelas. Yo creo que dudó *siempre,* desde cuando, niño de diez años, según él dice, pasó y repasó los libros de la poética; y no sólo duda, sino que desacredita y contradice, como verá el que relea el *Arte Nuevo* teniendo en cuenta las ideas naturalistas que lo inspiraron. Verá que el tratadito poético lopeveguesco está informado por esa precitada estimación del arte como inferior al natural, y por la idea libertadora de que la poesía dramática moderna debe concebirse exenta del antiguo arte preceptivo, según

---

[19] *Ideas estéticas,* 1896, III, 432-440.—Ya Vossler reclama contra la opinión de Farinelli adversa al Arte Nuevo (Lope ganz und gar unwürdig) y nota, en medio de la duda del artista, el tono de disculpa e ironía de la obra.

aquellos versos: *que los que miran en guardar el* arte, *nunca del* natural *alcanzan parte;* versos definitivos y esenciales para todo comentario del *Arte Nuevo.*

De la rebeldía de este Arte pueden dar idea dos afirmaciones capitales:

Es la primera la de *haber perdido el respeto* a la Poética de Aristóteles (verso 190), para mejor "imitar" a la naturaleza y a la vida, aceptando en el teatro la mezcla de lo noble y lo plebeyo, así como la de lo festivo y lo grave. La comedia que realizaba esta mezcla era condenada por todos los tratadistas, lo mismo de Italia que de España, quienes la calificaban de *monstruo hermafrodita.* Lope, entre bromeante y jactancioso, acepta como bandera de rebeldía la injuriosa denominación, para afirmar que *el vulgo* (entendamos el hombre actual no maleado por la sabiduría de los libros extemporáneos) [20] es quien debe dictar leyes a un nuevo arte:

> ..... es forzoso
> que el vulgo con sus leyes establezca
> la vil quimera deste *monstruo* cómico.
> (Verso 149.)

y resultará al fin que lo en realidad monstruoso habrá de ser la tragedia pura, pues Lope se deja decir luego que la comedia, en que aquella reprobada mezcla de Séneca y Terencio se realiza, es lo verdaderamente conforme con la belleza natural,

> que aquesta variedad deleita mucho:
> buen ejemplo nos da Naturaleza,
> que por tal variedad tiene belleza.
> (Verso 178.)

---

[20] «Cierren los doctos esta vez los labios», 173; «pero no vaya a verlas quien se ofenda», 200; «Oye atento y del arte no disputes». 387, etc.

Lessing, en el capítulo 69 de su *Dramaturgia,* traducirá este largo pasaje del *Arte Nuevo* y apreciará su valor al añadir que Lope, queriendo disculpar las faltas de su teatro, hacía mucho más, pues probaba que no existían tales faltas donde había imitación de la naturaleza. No se puede calificar de "superficial, diminuto ni ambiguo" este tratadito que, como jugueteando, echa a un lado la vieja e inválida preceptiva neoaristotélica, universalmente acatada, y nos inculca el principio de que la mezcla tragicómica, repugnada por la simplicidad del alma clásica, es grata a la mente más compleja del hombre moderno, y con este perder el respeto al Aristóteles de los preceptistas, quiere nada menos que alumbrar una fuente de placer estético oculta para la antigüedad.

Que aquesta variedad deleita mucho, es un verso sencillamente importante, por afirmar que la poesía es vida y no doctrina; que si la obra literaria no produce la corriente de emoción deleitosa que une y confunde al auditorio con su poeta, ha errado totalmente el camino, aunque la apruebe "el que más sabe del arte", "el que lo entiende" (versos 13 y 199), porque la poesía no se dirige al entendimiento crítico.

Esta es la segunda afirmación principal del *Arte Nuevo:* que el *gusto* (no tomada esta palabra en el sentido que más tarde le da Gracián, de facultad crítica del espíritu), el gusto o deleite producido por la obra literaria es norma prevaleciente contra toda otra. Guiado por ese superior criterio, impone Lope en el teatro leyes desusadas o nuevas, como la suspensión del interés, muy olvidada por la tragedia renacentista; la polimetría del verso, extraña a los tratadistas; el prescindir de las unidades, etc. De esas unidades, Lope declara intangible la de acción; pero las de lugar y tiempo, por cuya tiranía la imaginación no podía apartarse de los veinte pasos

del escenario ni del día de la representación [21], son combatidas en el *Arte Nuevo* a nombre de los superiores efectos dramáticos que se obtienen desechándolas:

> yo hallo que si allí se ha de dar gusto,
> con lo que se consigue es lo más justo.
>
> (Verso 209.)

Todo lo que agrada, lo que promueve la contagiosa emoción del aplauso, es justo para la afectividad artística, aunque sea irracional, aunque parezca necedad ante

---

[21] Para la unidad de lugar, ya apuntada por Castelvetro en 1570, véase *Bullet. Hisp.*, IV, 38; Lope la alude en el verso 198 («hacer algún camino una figura»), involucrándola en la unidad de tiempo. En varias ocasiones, los personajes de Lope abandonan su personalidad teatral para reírse de las trabas que imponían las unidades. En *La Dorotea*, III, 4.ª, el ayo Julio dice: «Tres meses ha que salimos de Madrid, y si los amores de Don Fernando fueran en alguna comedia, dado habíamos en tierra con los preceptos del arte, que no dan más de veinticuatro horas; y salir del lugar es absurdo indisculpable». En los *Embustes de Fabia* tenemos ejemplo de una figura que «hace algún camino» a la vista misma del espectador; Aurelio dice:

> Quiero echar por esta calle
> que va más cerca a Palacio...
> Cerca llegué por aquí;
>
> éste es Palacio; acá sale
> Nerón, nuestro emperador,
> que lo permite el autor
> que de esta industria se vale;
>
> porque si acá no saliera,
> fuera aquí la relación
> tan mala y tan sin razón
> que ninguno la entendiera;

y luego aparece el emperador, cuyo diálogo evita «la relación» narrativa (*Obras, Nueva edic.*, V, 98-99).

el juicio de la razón instruída por los preceptos; vulgo que se apasiona y paga

> ..... es justo
> hablarle en necio para darle gusto,
> (Verso 48.)

y no desubstanciemos estos versos entendiéndolos en plena vulgaridad, como si no los hubiera escrito un gran reformador y un gran creador de poesía rebelde.

Lo mismo que en esos versos, en otros del *Arte Nuevo*, las dos palabras consonantes *gusto* y *justo* se buscan, riñendo y reconciliándose, con atracción invencible, hasta el final, donde el poeta se yergue, orgulloso de haber escrito 483 comedias, todas, menos seis, grandes pecadoras contra el arte:

> sustento al fin lo que escribí, y conozco
> que, aunque fuera mejor de otra manera,
> no tuvieran el *gusto* que han tenido:
> porque a veces lo que es *contra lo justo*
> *por la misma razón* deleita el gusto
> (Verso 372.)

Se cierra así el *Arte Nuevo* afirmándose una vez más que el gusto tiene sus razones a veces contrarias a las de la razón; idea concebida por Lope con enérgica firmeza y que repite hasta el fin de su vida, como en la *Epístola a Claudio:*

> la novedad gustosa
> no quiere entendimiento,
> que en lo que viene a ser arbitrio el gusto
> no hay cosa más injusta que lo justo.

Lo mismo en el *Arte* de 1609, cuando Lope sustenta arrogante sus 483 comedias frente a sus contradictores, que en la *Epístola* de 1631, donde se apoya en 1.500 fábulas escritas, recaba siempre para el vulgo no escla-

vizado por la escuela el derecho de conformar según su gusto la novedad de un arte propio, al que han de concurrir, no sólo el intelecto, sino principalmente la sensibilidad y la fantasía.

No pidamos, por lo demás, al *Arte Nuevo* lo extemporáneo o lo improcedente. Que su erudición no sea casi otra cosa que trasunto de Robortello o de Donato: Farinelli nota bien que lo mismo los ingleses, los franceses o los alemanes se servían sólo de los teóricos italianos. Que no se afana Lope, como luego Corneille, por penetrar los pasajes difíciles de la Poética de Aristóteles: ¿y para qué lo había de hacer? Corneille, aunque bastante levantisco por ideas españolas, era un súbdito de Aristóteles, mientras Lope fundaba un Estado libre, y es bien de estimar que nos ahorre una tristeza semejante a la de ver al gran poeta francés obligado a escarbar en Aristóteles la aprobación de lo que su propia conciencia artística aprobaba. Que no tiene el brío de un manifiesto revolucionario como el Prefacio de *Cromwell:* Víctor Hugo reñía una batalla triunfal, pues la victoria romántica estaba obtenida ya en Alemania y en Inglaterra, mientras que Lope no era posible soñase derribar de un primer golpe las aras del clasicismo, que no podrán caer sino dos siglos después; gracias si al lado de ellas se atrevía a erigir modestamente otras; y no con tanta modestia que el Prefacio del *Cromwell* no repita argumentos usados por Lope, citando textualmente los versos del *Arte Nuevo:*

> y cuando he de escribir una comedia
> encierro los preceptos con seis llaves...

que aún seis le parecen pocas a Víctor Hugo.

¿No es muy elocuente el que los versos de la poética lopeveguesca revoloteen, dos siglos después, en la me-

moria de los reformadores como Víctor Hugo y Lessing, dictándoles una expresión apropiada para sus nuevos intentos? Es que como Lope no ha habido, bien lo podemos decir, otro poeta que haya propugnado teorías más hondas, más avanzadas y renovadoras en su tiempo, siéndolo tanto las de Lope que no podrán triunfar universalmente sino cientos de años más tarde.

En conclusión, nada hay más lejos de una tímida palinodia que el *Arte Nuevo,* donde Lope saca decidido la poesía dramática de entre las grasientas hojas de las preceptivas para asentarla en medio de la vida actual. El, desde la primera adolescencia, venía labrando sus comedias en la cantera viva de los ideales y sentimientos de su pueblo; venía buscando en su propia aventura de Madrid, de Valencia, de Alba de Tormes, la vibración que hallará su armónica en el arpa interior, en el *gusto* supremamente *justo* de cada oyente, y hasta el fin de su vida no muestra en el desarrollo de su copiosísima obra la menor señal de aquella duda que se ha dicho. El *Arte Nuevo* tampoco muestra vacilación; es la expresión irónica y firme de los principios artísticos concebidos por Lope en su primera juventud, bajo el influjo de las vagas ideas *neoplatónicas* del Romancero, y esos principios le guiaron toda su vida en larga navegación contra el viento y marea del preceptismo *neoaristotélico.*

La segunda época de Lope de Vega

En esta fija orientación se producen sólo pequeños cambios, difíciles de documentar, ya que Lope no era un espíritu crítico ni un luchador para dilatarse en analizar y polemizar sus convicciones; estas mismas le exigían dejarse llevar más del natural que de la reflexión. Pero es manifiesto que, al pasar los cincuenta años, mues-

tra cierta tendencia a reforzar aquellos dos términos, *virtud* y *nobleza,* en las fallas de pecado y anarquía.

Es la época en que Lope abraza el sacerdocio, y a los tres años de ordenado le vemos sumido en un conflicto moral, el único que dejó en su poesía las huellas de una agitación de conciencia. Este hecho, singular en la poesía autobiográfica de Lope, se halla ausente de la *Nueva Biografía,* y debe incorporarse a la futura para ilustrar el famoso episodio iniciado cuando Lope, entre las galas y las alegrías de una fiesta literaria, se encuentra con doña Marta, la Amarilis del canto fascinador.

El nuevo sacerdote, queriendo conservar la virtud, se esfuerza por someterse a los preceptos éticos. Su lucha quedó escrita en hermosos sonetos, que la *Nueva Biografía* no ha estimado; se los inspira el amor platónico, en el cual quiere refugiarse, al verse frente a Amarilis:

> Sin que ninguno rebelarse intente
> sujetan los sentidos su porfía,
> que el cuerpo a quien tu luz y virtud guía
> de cuanto no es el alma vive ausente.

Tal amor, todo alma, apartamiento del mundo, ascensión al Creador por medio de la criatura amada, flaquea a veces; aunque sigue siendo honesto, los sentidos comienzan a sublevarse. El poeta, que ama a Leonarda-Amarilis en modo celestial, siente que fué nacido en signo de Venus:

> Verdad es que no pueden las estrellas
> vencer, bella Leonarda, el albedrío
> y que el hombre nació para vencellas.
> Mas yo de lo que puedo me desvío,
> y les permito que me venzan ellas;
> así es honesto y dulce el amor mío [22].

---

[22] Sonetos de *La Circe,* 1624, en *Obras sueltas,* I, 377-383.

Lope lucha contra su sino; lucha angustiosamente como el pájaro que no puede despegar su plumaje de la viscosa liga:

> cual pájaro se queja del reclamo,
> después que el árbol le prendió la pluma,
> que en la liga tenaz y el firme ramo
> se prende más, se enlaza, se despluma,
> porque las alas que volar previenen,
> pensando que le sueltan, le detienen [23].

Al fin, al amor ideal sobrepuja la naturaleza dionisíaca del poeta en un postrer hervor de vida y de pasión; en seguida oímos, fuera de la poesía, en cartas íntimas al duque de Sesa, la voz del vencido: "Yo estoy perdido, si en mi vida lo estuve por alma y cuerpo de mujer..." "¡Mal haya amor que se quiere oponer al cielo!" [24].

Maldice del amor y no del cielo. Claro es que Lope no podía llegar a ningún titanismo acusador de Dios, como sus sucesores en la rebeldía romántica, un Byron o un Espronceda, ya que ni aun en el terreno más suyo del arte dramático habrá de llegar ahora a una abierta teorización rebelde, a lo Lessing o a lo Víctor Hugo. Mucho menos podía echar por el camino de la amoralidad jactanciosa de un Casanova. Sólo sí, en esta edad de alguna revisión de sus directrices, vendrá a afianzar y retocar algo su ética romántica. Este sabía mejor que nadie que el amor, sublimación de todos los impulsos morales, impera en una región del espíritu enteramente extraña a la razón, y pensaría que como la poesía puede hallarse en oposición a lo razonable, también el amor podía repetir: "no hay cosa más injusta que lo justo".

---

[23] *Égloga Amarilis* (*Bibl. de Aut. Esp.*, XXXVIII, 322 *b*).

[24] RENNERT y CASTRO, *Vida de Lope de Vega*, págs. 240 y 249.

Lope, en su propio arte, llega ahora a decir que los ingenios grandes no están sujetos a preceptos, y acaso pensaría de sí mismo que la naturaleza, al haberle formado en amor con tan extraña y violenta mezcla de "encontrados elementos", le constituía en un pecador de excepción:

> para lucir misericordias tuyas
> parece que nací, Señor del cielo... [25].

Pero lo claramente perceptible ahora, lo mismo que antes, es que Lope, si acaso no llega a considerar legítimos los yerros por amor como *naturales*, al menos los sigue cubriendo con la romántica absolución: "dignos son de perdonar". Su moral pública era siempre la del Romancero. Cuando escucha sátiras e inculpaciones a causa de su irregular conducta; cuando por el escándalo recibe desaire en pretensiones que le traían muy empeñado, halla su "Boecio de Consolación" en el romance del conde Claros, trayendo a la memoria de sus murmurantes el caso del conde sentenciado a muerte por haber gozado los amores de la infanta, y cuyo suplicio es para toda alma apasionada más de envidiar que de compadecer. Llevado de su invencible impulso expresivo, poetiza ante toda la corte el ruido de sus amores con doña Marta, en *El vencido vencedor*, representado ante la reina en 1622, y responde en figura del villano Salado a los que le echan en cara su conducta como causa de los desaires recibidos:

> Y entre esos merecimientos
> con que acusas tu fortuna,
> ¿no has tenido falta alguna
> que deslustre tus intentos?
> Lo que en ti el amor ha hecho
> por Dominga, ¿no se sabe?

---

[25] *Rimas Sacras*, 1614, en *Obras sueltas*, XIII, 77.

—Sí; mas en eso el más grave
meta la mano en su pecho;
porque un delito que abona
tanta hermosura, el que es sabio,
si lo culpa con el labio,
con el pecho lo perdona,
y cuando me oye acusar
dello algún cuerdo, responde:
más envidia he de vos, conde,
que mancilla ni pesar [26].

Los viejos versos de simpatía hacia el reo afortunado no son aquí mero tema dramático, sino que confortan al poeta mismo del castigo impuesto a sus faltas por la sociedad; consuelo bien notable cuando ya también el cielo le castigaba con la ceguera de los esmeraldinos ojos de Amarilis, que tanto le habían cautivado.

Al sobrevenir la ceguera y la locura de Amarilis, no es el temperamento dionisíaco, sino la nobleza de alma la que prevalece. Lope se inclina al yugo del dolor durante años y años; pero además confunde su compasión con la pasión amorosa misma que le había inspirado antes aquella inválida demente:

Solo la escucho yo, solo la adoro,
y de lo que padece me enamoro...
Ejemplo puede ser mi amor de amores,
pues quiere amor que más aumente y crezca,
que si en amar defectos se merece,
ése es amor que en las desdichas crece [27].

---

[26] *Obras de Lope, Nueva edic.*, X, 178. El editor, señor Morcuende, cree que Lope alude a los amores con Micaela Luján, hacia 1605; pero esos amores no fueron escandalosos y satirizados como los de doña Marta. Además, la comedia debió de ser escrita en 1622, cuando fué representada en el cuarto de la reina, y a ese tiempo vienen bien las dos quejas de Salado: que en la corte no estiman su ingenio y ciencia (pretensiones de cronista) y que su amo no le admite a servir (pretensiones de criado con salario fijo en casa de Sesa).

[27] *Egloga Amarilis*, en *Bibl. de Aut. Esp.*, XXXVIII, 325 *a*, 324 *b*.

Estos y otros desatendidos versos, ¿no tienen tanto derecho para caracterizar a Lope como los tan subrayados renglones de prosa, sobre los que la crítica de ahora hace el mayor estrépito? No eran un desbarajuste ni la moral ni la estética de Lope, como hoy se dice; rebeldes principios naturalistas regían la mecánica de su sensualidad y su responsabilidad, lo mismo que de su espontánea inspiración y su ciencia poética;

> todas las ciencias del suelo
> por preceptos se desprenden,
> por los maestros se entienden
> que las enseñan, Marcelo;
> pero hacer *versos y amar*
> *naturalmente* ha de ser [28].

Esta exención natural de los preceptos será todo lo inaceptable que un moralista o un preceptista literario quieran, pero no deja de ser base cierta de una moral poética para el amor y de una estética práctica para la comedia, base inspirada en el poderoso romanticismo que el romancero difundía.

El episodio de Amarilis nos dice cómo la generosidad de alma viene en el poeta a subsanar las grandes

---

[28] *El genovés liberal*, anterior a 1603 (*Obras, Nueva edic.*, VI, 104 *b*, el primer verso no rima: «todas las ciencias del mundo»). Menos claramente expresa la misma idea en *El remedio en la desdicha* (*Obras*, edic. Acad., XI, 178 *a*):

> Nadie las ciencias podría
> sin la experiencia saber,
> mas no es posible aprender
> el amor y la poesía;
> el hacer versos y amar
> naturalmente ha de ser.

En *La Dorotea*, IV, 1.ª: «amar y hacer versos todo es uno, que los mejores poetas que ha tenido el mundo al amor se los debe».

faltas de su escasa fuerza virtuosa, recomponiendo cuanto mejor puede el lema *Virtud y nobleza*. En literatura observamos paralelamente cómo ahora una poética que él llama "invisible" anuncia unos nuevos preceptos y tiende a reconstruir también el segundo grupo del lema: *Arte y naturaleza*.

Por el mismo tiempo de esos últimos y dolorosos amores, entre los cincuenta y cincuenta y cinco años de edad, robustece Lope su conciencia literaria. Ha compuesto obras maestras (*La dama boba, El perro del hortelano, Peribáñez, El villano en su rincón, Fuenteovejuna*) muy superiores a las de antes; ha llegado a la cumbre de la popularidad, señalado en la calle por la curiosidad de todos, su nombre hecho adjetivo para encarecer la excelencia de cualquier cosa. Dos hechos coinciden en 1617 para que consideremos este año como decisivo en el pleno afianzamiento de Lope a su teatro.

En primer lugar Lope se decide a intervenir en la publicación de sus comedias. Esta publicación venía haciéndose sin él desde 1604, y aún al dar él a luz la *Parte IX* (1617) protesta que lo hace a disgusto, pues él no escribió tales obras para imprimirlas "ni para que de los oídos del teatro se trasladaran a la censura de los aposentos" [29], protesta que repitió varias veces, hasta el final de su vida, en descargo de fábulas tan rápidamente escritas:

> con esto y no saber que tiempo hubiera
> en que la voz a la impresión llegara,
> la culpa ajena es clara
> que en mí se considera...;

---

[29] *Parte IX*, prólogo; antes, Gaspar de Porres, al sacar a luz la *Parte IV* (1614), advierte que Lope no ve con gusto la impresión de sus comedias; «nunca las hizo para imprimirlas». Los versos citados arriba son de la *Epístola a Claudio* (*Bibl. de Aut. Esp.*, XXXVIII, 434 *a*).

pero esto no es muy sincero. Es innegable que para Lope, comparadas a poemas como *La Dragontea* o *La Arcadia*, que venía editando desde 1598, las comedias eran un género más espontáneo, menos merecedor de la imprenta, pues era repudiado por los preceptistas, cosa que otros poetas franceses e ingleses pensaban igualmente de sus comedias, como luego veremos; pero también es cierto que Lope, desde muy temprano, por lo menos quince años antes de publicar esa *Parte IX*, pensaba ya imprimir colección de su teatro [30], de modo que todas las protestas en contra que hace después, parecen ya simples melindres para curarse en salud de posibles críticas ("la culpa ajena es clara..."). La publicación de 1617 no indica, pues, un cambio total en la concepción del arte dramático; no significa un paso, que no se hubiera dado antes, del drama sólo oído al drama también leído; no suprime la espontaneidad y la rapidez de ejecución, que eran una necesidad interna del nuevo experimento dramático; pero sí trae consigo cierto acrecentamiento de esmero, cierto trabajo de lima que Lope practicaba, deteniéndose más al escribir algunas comedias o corrigiendo las antiguas, a veces tanto que puede decir que las imprime "vistiéndolas de nuevo" [31].

---

30 Lope anuncia al fin de su novela *El peregrino*, en 1603, que iba a publicar diez comedias (*Obras sueltas*, V, 462). No podía él estimar sus obras teatrales inferiores a las de su inmediato precursor Juan de a Cueva, que desde 1583 se imprimían en Sevilla, coleccionadas en un tomo; así es probable que el pensamiento de imprimir las comedias sea muy anterior a 1603.

31 *Epístola a Claudio* (*Bibl. de Aut. Esp.*, XXXVIII, 434 *a*). El prólogo de la *Parte XVI*, 1621, advierte que van allí seis comedias «de suerte escritas que parece se detuvo en ellas» (comp. RENNERT y CASTRO, *Vida de Lope*, págs. 285 y 436, nota). En la dedicatoria de *La Francesilla*, 1620: «corregíla lo mejor que pude; dichoso yo si tantas como me han impreso hubiera corregido». (*Obras, Nueva edic.*, V, 665). La corrección de las comedias era una preocupación para Lope, como

Después, a la vez que esa decisión de corregir sus comedias para la imprenta, se ve Lope envuelto en una tempestad crítica, desencadenada en la Universidad de Alcalá con la publicación de un ataque, *Spongia* (1617), y una defensa, *Expostulatio Spongiae* (1618) [32], resultando que el catedrático de hebreo de aquella Universidad, Alfonso Sánchez, al defender a Lope, aclara extraordinariamente la posición doctrinal de la nueva escuela dramática. Las comedias no carecen de arte, dice Alfonso Sánchez, queriendo sin duda remediar la despreocupada ironía de Lope en el Arte Nuevo; tenemos un arte, estamos sujetos a preceptos, el primero de los cuales es imitar la naturaleza, expresando las costumbres e ingenios del siglo en que escribimos; todos admiramos a Cicerón, pero si él se levantara en el anfiteatro de la Universidad de Alcalá a pronunciar una de sus oraciones, aburriría a todos; igualmente si hoy compusiésemos según las reglas de los antiguos, iríamos contra la naturaleza de las cosas y de los ingenios: "¿Qué te importa, magno Lope, la comedia antigua, si tú has hecho mejores comedias para tu siglo que Menandro y Aristófanes para el suyo?" Lope es un hecho estético nuevo: él crea un arte nuevo, él debe ser imitado.

Así se zanja la vieja contienda de lo antiguo y lo moderno; el abrumador respeto por la antigüedad no impedirá ya gozar del presente. Poco después Tirso, en la magnífica apología que hace de su maestro en 1624, dará también a Lope en su siglo preferencia sobre Es-

---

se ve en el prólogo de la *Parte XV*, 1621 (*Bibl. de Aut. Esp.*, LII, XXIV *b*); en el de la *Parte XVIII*, 1623; en la dedicatoria de *El dómine Lucas*, 1621 (*Obras, Nueva edic.*, XII, 60), etc.

[32] Para los incidentes de esta polémica, véase el amplio y documentado estudio de J. DE ENTRAMBASAGUAS, *Una guerra literaria del siglo de oro*, 1932. El texto latino de Alfonso Sánchez, en MENÉNDEZ PELAYO, *Ideas estéticas*, III, 445-446.

quilo, Séneca y Terencio en la antigüedad, lo mismo que Mira de Amescua en 1625 le aventajará otra vez a Menandro [33]. El cambio no puede ser más completo: Lope en el Arte Nuevo presenta la comedia como un hijo nacido fuera de la ley, sin derechos dentro de la familia artística; ahora los discípulos de Lope legitiman al bastardo y lo anteponen al primogénito.

Oyendo Lope estas sacudidas a su desenfadada modestia, afirma él a su vez que bien podían los ingenios príncipes de España inventar una comedia con mezcla de personas humildes y elevadas, contra el viejo arte, y da para ello la arrogante razón de que "los ingenios grandes no están sujetos a preceptos"; o bien (aunque desconsiderando, como siempre humorísticamente, ese nuevo *monstruo cómico* con los malos poetas y los preceptos sin cabeza ni pies) se remite "a una *poética invisible* que se ha de sacar agora de los libros vulgares" [34]. Manifiesta así, entre broma y veras, la rebeldía de las literaturas vivas contra la insostenible tiranía de las culturas muertas, contra la única poética visible entonces, la de Aristóteles y Horacio, mil veces comentada sin atención al gran fenómeno de la vida moderna. Por otra parte, nos consta que Lope quiso hacer visible esa nueva poética, sacada de las obras en lengua vulgar, pues, según Montalbán (en su *Para todos*), dejó escrito un tratado "copioso y científico" sobre la comedia; pero éste se ha perdido, y sólo por declaraciones esparcidas en las obras del poeta podrá conjeturarse cierto cambio o refinamiento de criterio sobrevenido en esta segunda época.

---

33 Tirso, en *Los Cigarrales*; Mira, en la aprobación de la *Parte XX* de Comedias.

34 Prólogo a la *Parte XVI*, 1621, y prólogo dialogístico a la *Parte XIX*, 1623 (véase en la *Bibl. de Aut. Esp.*, LII, XXVIII *a*).

Estudiar y educar al público

Lo que se llama segunda manera en las comedias de Lope se relaciona fundamentalmente con una mudanza operada en la composición del público y en el concepto que Lope se formaba de las relaciones entre el poeta y sus oyentes.

La afición al teatro ha aumentado extraordinariamente. Los espectadores de los corrales de comedia son todavía en gran parte un *vulgacho* de escuderos, oficiales, muchachos y mujeres, que maltratan deslenguadamente a las Musas, si no se les habla en *necio*, como antes; pero, además, entre ellos hay "ociosos marquesotes", hidalgos ricos, de engomados bigotes y daga sobre el pecho, mal criados pero bastante leídos para escribir sonetos y "hablar por alambique"; hay barbudos licenciados, que entienden a medias

> los versos más sonoros, más limados,
> altas imitaciones y concetos;

hay también hasta algún sabio cuyo aplauso es lo que más codicia el poeta [35]. Este conjunto ya no puede lla-

---

[35] Véanse las dos epístolas al doctor Gregorio de Angulo y a don Diego Félix Quijada en *La Filomena*, 1621 (*Bibl. de Aut. Esp.*, XXXVIII, 415 *a*, *b* y 419 *a*). Para el sentido de la voz «marquesote» comp., hablando de un joven rico desocupado,

> y murmura sin provecho
> en corros de marquesotes
> engomados los bigotes
> y la daga sobre el pecho.

La Francesilla, I (*Obras, Nueva edic.*, V, 666 *b*). En *La dama boba* (*Nueva edic.*, XI, 609 *b*), Laurencio noble arruinado:

> ese hidalgo marquesote
> que desvanece a Nise con sonetos.

marse "el vulgo"; ha ganado en categoría. Así cuando en 1624 extiende Lope sus ideas acerca del teatro a otro género nuevo, a la novela, le asigna por fin el dar "contento y gusto *al pueblo*" [36], no al vulgo.

La emoción artística de este pueblo o público sigue siendo la norma suprema de acierto para el poeta, pero ahora ese gusto es más arduo de acertar, por la mayor complejidad de los oyentes. Lope mismo nos habla de la dificultad que hallaba en "agradar a tanta *diferencia de entendimientos*" como se reúnen a escuchar las comedias, y añade que para acertar en ese agrado comunicaba asiduamente con sus amigos y recibía de ellos "pensamientos, elecciones y disposiciones" [37]. Siempre las nuevas teorías señalaban al público como principal punto de referencia. El hebraísta Alfonso Sánchez, al defender la estética lopeveguesca, traía a cuento recuerdos más o menos fieles de la antigüedad: "Dejó escrito Cicerón

---

En *El cuerdo en su casa* (*Nueva edic.*, XI, pág. 567 *a*):

> hay mil tontos marquesotes
> con cuidados de mujer
> que nacieron para ser
> mártires de sus bigotes,

y en *El bobo del colegio* (*Nueva edic.*, XI, 512 *b*):

> un lindo, todo alfeñique,
> hecho mujer con bigotes,
> y unos ciertos marquesotes
> que os hablan por alambique.

Estas dos últimas citas están aducidas por Rodríguez Marín en su preciosa edición de *La Gatomaquia*, para ilustrar el «gato marquesote» y «las picas de los bravos marquesotes» (págs. 48 y 80).

[36] En *La Circe*, 1624 (*Bibl. de Aut. Esp.*, XXXVIII, 14).

[37] Dedicatoria que hace Lope de *El dómine Lucas* a su mayor amigo, Juan de Piña, uno de sus principales inspiradores (*Nueva edic.* Acad., XII, 60).

que es buen orador aquel que agrada a la multitud; consulta, pues, a la multitud"; donde parece tener presente, más que a Cicerón, la práctica de Lope que Ricardo del Turia en 1616 nos refiere en una anécdota (muy recomendable por cierto para la futura biografía): "Lope de Vega suele, oyendo así comedias suyas como ajenas, advertir los pasos que hacen maravilla y granjean aplauso, y aquéllos, aunque sean impropios, imita en todo, buscando ocasiones en nuevas comedias" [38].

Y no pasemos de largo por ese inciso *aunque sean impropios;* Lope tiene siempre delante el soberano principio

> que en lo que viene a ser arbitrio el gusto,
> no hay cosa más injusta que lo justo:

lo irracional en el Arte, el ímpetu del corazón y de la fantasía, puede prevalecer contra lo que la razón prefiera y la preceptiva imponga. Lope, perdido el respeto al Aristóteles de los comentaristas, no se desvela sobre las páginas de las poéticas al uso, sino que quiere crear la nueva poética desentrañándola afanosamente del gran libro invisible que la sensibilidad moderna le pone delante de los ojos.

La anécdota de Ricardo del Turia nos presenta a Lope como precursor de las empresas cinematográficas que montan en las salas de espectáculos un servicio de experimentación para notar las escenas que provocan interés, risa o bostezo (en otra ocasión califiqué ciertas comedias de Lope como ilustres cinedramas) [39]. Pero Lope no se deja arrastrar del público en ninguna de las dos ramas de Arte que cultivó. En las obras desti-

---

[38] Reeditado por Morel-Fatio en el *Bulletin Hispanique,* IV, 50.

[39] *Boletín de la Academia Española,* 1924, XI, 541, y *Floresta de leyendas heroicas,* 1926 (*Clásicos castellanos,* LXXI, 69).

nadas a la lectura restringida de los literatos, cuando triunfaba en el gusto de los cultos por toda Europa el eufuísmo, el culteranismo, el preciosismo, Lope se mantuvo firme o casi firme en la natural sencillez. El caballero Marino profesaba en Italia principios rebeldes contra las reglas, análogos a los de su amigo Lope de Vega: "la vera regola è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente e al gusto del secolo" [40], y de ese principio se dejó llevar hacia los mayores extremos de la afectación "secentista". En el otro sector, en las obras destinadas a la audición de la masa espectadora, aunque Lope llama a sus comedias "versos mercantiles", nunca se baja como el cine industrial o el teatro de suburbio hasta colocarse captatoriamente en la zona inferior de la comprensión, por cima de la cual los torpes no pueden levantarse y hasta la cual los discretos pueden darse el gusto de descender; al contrario, él nos dice expresamente que desecha la comedia satírica tan grata al vulgo, y en cambio prefiere la comedia urbana [41], levantando su público hacia con-

---

[40] Carta de Marino a Preti, Nápoles, 1624, jactándose de que sus libros contra las reglas se venden a montones y los libros reglados nadie los toma, en G. B. MARINO, *Epistolario*, Bari, 1912, II, 55. Compárese en la Carta a Stigliani, Turín, 1614-1615, las bases del marinismo: «il modo del poetare che piace oggidi... l'universal gusto del mondo... non piacere ai morti che non sentono... piacere ai vivi che sentono», *Epistolario*, I, 81.

[41] En la epístola a don Diego Félix Quijada (*Bibl. de Aut. Esp.*, XXXVIII, 4-19 *a*): .....

> La urbanidad civil no me desplace;
> no sé qué es criticar aunque podría,
> por lo que a la ignorancia satisface.

Tirso se encarga de advertirnos que no hagamos caso de la «natural modestia» de Lope cuando dijo que alteraba el arte antiguo «por conformarse con el gusto de la plebe», pues si desechó el arte antiguo fué

cepciones dramáticas refinadas; que como dice bien Carayon: "en Lope, hasta la lección del poeta popular, del que pretende hablar en necio a los necios, es lección de elegancia sensitiva, de aristocracia española" [42]. También en cuanto a la forma, Lope nos declara que adopta un estilo medio, no tan grave que canse a los que no saben, ni tan desprovisto de artificios, citas de autores, "paréntesis, fábulas, reprehensiones" y cosas altas mezcladas a las humildes, que lo arrojen al polvo "los que entienden" [43]. En las novelas, destinadas como las comedias, a un público extenso y mezclado, trabaja por elevar a su lectora, Marcia Leonarda, en juego delicioso, en vaivén de erudición y llaneza festiva, a alturas culturales, a refinamientos estilísticos, morales y psicológicos; quiere inspirarle confianza en sí misma, advirtiéndole que Aristóteles "no supo latín, porque habló la lengua que le enseñaron sus padres"; por tanto, para disfrutar de una buena literatura no hace falta sumergirse en una cultura recóndita; basta que el poeta guíe. Observa exactamente Montesinos [44], con otro motivo, que "en el Lope más popular y tradicional no falta nunca un rasgo, un matiz culto, clásico, renacentista"; esto pide precisamente el estilo medio de que hablamos, suma de dos corrientes, ambas en realidad renacentistas: la de lo natural y la de la imitación clásica que Lope hermana especialmente ahora para servir a la *diferencia de entendimientos* de su público. Bien lejos queda la cruda expresión antigua "hablar en necio"; el lema que

---

por hacer de él en España lo mismo y mejor que hicieron, en Grecia, Esquilo, y, en Roma, Séneca (véase *Bullet. Hisp.*, IV, 43-44).

[42] M. CARAYON, *Lope de Vega*, París, 1929, pág. 84.

[43] En *El desdichado por la honra*, de *La Circe*, 1624 (*Bibl. de Aut. Esp.*, XXXVIII, 14 *a*).

[44] En *Clásicos castellanos*, LXVIII, 12.

podríamos ahora atribuir a Lope sería, a todo más, "para el vulgo, por cima del vulgo".

El público, al fin, educado por la inmensa labor de Lope, acaba por resultar entendido y hacerse exigente, cooperando con su educador. Al cosmógrafo, dice Lope, no se le castiga si yerra al describir la Persia, ni al letrado si pierde el pleito, ni al médico si mata, pero al poeta dramático no se le perdona la falta menor, y bien está esa desigualdad, "no pongáis límite al gusto", dejad que maltraten al autor con temible alboroto: ya hasta las mujeres silban en sus llavecitas, todos se muestran críticos:

> silban, gritan, y aun las dueñas
> con su poquito de llave
> se meten a ser discretas [45].

Para esta multitud que ahora se mete a docta eran hechas las comedias, escritas a veces con precipitación y desorden, pero en donde público y autor se influían recíprocamente con estimulante eficacia, de tal modo, que podemos decir, participando del sentimiento de Chorley [46], no sabe uno qué admirar más, si el gusto de ese pueblo, para agradar al cual se fabricaban tantas obras de delicada factura, o la maestría del artífice que, a la vez que era guiado, guiaba con tal facilidad y fortuna el recreo de su público por elevadas regiones de poesía.

En el nuevo Arte invisible cambia necesariamente la manera de considerar la relación de la poesía espontánea con la poesía sujeta a los preceptos viejos. En esta se-

---

[45] *Quien todo lo quiere*, 1618-1619, en *Obras, Nueva edic.*, IX, 161.

[46] En *Fraser's Magazine*, LX, London, 1859, pág. 59: «One knows not which to admire most, the taste of a Populace which this fine workmanship was made to please, or the mastery of invention and language required to produce it with such ease and abundance» (comp. J. FITZMAURICE-KELLY, *Lope de Vega*, Glasgow, 1902, pág. 41).

gunda época de Lope las comedias no serán sólo, según la tan famosa frase, "flores del campo de su vega, que sin *cultura* nacen" [47], que esto lo dice no más al compararlas a las otras obras suyas del género docto. Ahora prevalece acerca del arte "natural" la no apreciada opinión, expuesta en la *Epístola a Claudio:* ese Arte se beneficia indirectamente del arte erudito: el mismo cultivo de la tierra para el trigo, aprovecha a las amapolas y margaritas con que la Naturaleza hermosea los campos:

> Mas cuando del arado el diente corvo,
> muerde la tierra, en que el humor reside,
> las flores que divide
> no son al trigo estorbo,
> y así con sus *preceptos* y *rigores*
> cultiva *el arte naturales* flores.

Esto quiere decir que, en general, es el poeta docto, el de la "poesía científica" y sabia, el mismo que debe cultivar la poesía natural; cosa verdadera, aun tratándose de la poesía propiamente tradicional y oral en sus épocas de florecimiento. Las comedias buenas han de estar "escritas con *erudición*", aunque el vulgo no las reciba bien siempre, pues al vulgo *no hay que hablarle en su lengua* [48]. Ya no se aduce aquella afirmación

---

[47] Prólogo de la *Parte XV*, 1620; *Bibl. de Aut. Esp.*, LII, XXIV *b*.

[48] Prólogo de la *Parte XIII*, 1620: «Los poetas que las escriben (las comedias) *con erudición*, aunque pocos, puesto que no siempre agradan al vulgo, son dignos de estimación; pero los legos ignorantes, aunque alguna vez le agraden y contenten *hablándole en su lengua*, no aspiren a más fama que los médicos empíricos que curan *sin arte*, y por uno que sanan por dicha, matan mil por temeridad».—Claro es que Lope, aun en esta segunda época, sigue diciendo a veces que la comedia «no guarda *el arte*», aludiendo al arte aristotélico; se expresa así sobre todo cuando habla con extranjeros, como en la dedicatoria de *Virtud, pobreza y mujer* al caballero Marino, en 1625, o la de *Los locos de Valencia*, al maestro Simón Xabelo.

extrema del Romancero: "lo que la naturaleza acierta *sin el arte* es lo perfecto", porque ahora la palabra *arte* ha sufrido entre los defensores del teatro nuevo una evolución; de significar ante todo el conjunto de antiguos preceptos envejecidos, ha pasado a expresar con preferencia los preceptos en general, las normas vivas y mudables a que necesariamente deberá sujetarse toda producción literaria. Ya había dicho Alfonso Sánchez que la comedia tenía arte y preceptos; Lope se precia ahora de haber dado él las normas a la comedia nueva:

> Débeme a mí de su principio *el arte,*
> si bien en los *preceptos diferencio*
> rigores de Terencio.

"Los lejos que se ven en la pintura"

El nuevo arte teatral, para seguir preceptos y rigores diferentes de los de Terencio, alega como razón que la comedia nueva debe responder a su siglo; cosa que había dicho ya Juan de la Cueva y repiten Lope y Alfonso Sánchez. Se ha tachado de poco filosófico este argumento. Justamente el año 1617, en que se publicaba la *Spongia,* Cascales, en sus *Tablas poéticas,* declaraba una vez más la inmutabilidad de los preceptos clásicos: "La verdad una es, y lo que una vez es verdadero conviene que lo sea siempre, y la diferencia de tiempos no lo muda..." Pero Lope y su escuela están más cerca de lo que hoy sentimos: cada cultura tiene su propia forma de arte que, trasplantada a otro clima cultural, puede, si hay parcial analogía entre ambos medios, conservar un valor mermado (el ejemplo de Cicerón hablando en la Universidad de Alcalá), o puede, llevada a otra cultura muy dispar, sufrir tal descuento hasta convertir en valor negativo, en fealdad, lo que era hermosura. Los

innovadores del siglo XVII denunciaban en la teoría, con aquella sencilla afirmación, y combatían en la práctica, con producción abundante, el violento corte que el Renacimiento había dado a la evolución del arte medieval en su camino hacia el arte moderno; el Renacimiento mismo les daba armas con la teoría del natural contra la otra teoría de la imitación clásica; el Renacimiento mismo les dictaba la gran defensa: el teatro de Lope, al ir contra la letra de los preceptos aristotélicos, pretendía interpretar mejor el espíritu de Aristóteles [49]; no es un teatro antirrenacentista, sino más hondamente renacentista que el del siglo XVI.

El nuevo drama era irreconciliable con el antiguo. Aun sacado de su forma oral más espontánea y convertido en género *para la lectura,* aun cuando por acaso recibe una forma trágica más cercana a la pedida por la preceptiva vieja, declara su fundamental diversidad: "*Señor lector*", dice Lope en el Prólogo de *El castigo sin venganza,* "*Señor lector,* esta tragedia *lea* por mía, advirtiendo que está escrita al estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina; huyendo de las sombras, nuncios y coros, porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres".

---

[49] Gaspar de Porres, en el prólogo de la *Parte IV,* 1614, refiriéndose al *Arte Nuevo,* de Lope, y al precepto allí sentado de «satisfacer al vulgo», añade: «máxima que no desagradó a Aristóteles, cuando dijo que el poeta de la fábula había conseguido su fin si con ella conseguía el gusto de los oyentes». En Francia apoyaba también la comedia libre François Ogier en 1628, invocando a Aristóteles, que aconseja al poeta «ceder beaucoup a l'imbecilité et a l'humeur des spectateurs»; Molière, al defenderse en *La Critique de l'Ecole des Femmes* contra los rutinarios secuaces de Horacio y Aristóteles, invocaba el *gusto* con palabras muy allegadas a las de la *Parte IV* de Lope: «Je voudrais bien savoir si la grande régle de toutes les régles n'est pas de plaire, et si une piéce de théatre qui a attrapé son but n'a pas suivi un bon chemin».

Es claro que las nuevas necesidades de los tiempos no se sentían sólo en España, aunque sólo de los nuevos gustos de España hablaban Lope y los suyos. En el *Arte Nuevo,* al explicar por qué la comedia debe preferir la verosimilitud moral de una acción perfectamente desarrollada a la inverosimilitud material de la unidad de tiempo, se da una razón psicológica:

> Porque considerando que la cólera
> de un español sentado no se templa
> si no le representan en dos horas
> hasta el final juicio desde el Génesis...

es decir, la cólera que, según la teoría de los temperamentos, significaba entonces el carácter impaciente, la vehemencia, la ansiedad, exigía ver directamente sobre la escena todo el desenvolvimiento de la acción y no acortar ésta al espacio de un día, supliendo lo demás con relatos encomendados a los nuncios y los coros de la tragedia antigua. Siguiendo los pasos de Lope, Ricardo del Turia (1616) invoca también como razón de la comedia nueva "la cólera española..., la naturaleza española, que pide nuevos usos cada día". Pero cuando vemos algunos años más tarde (1628) que François Ogier, apropiándose estos razonamientos españoles, justifica la comedia libre en Francia: porque se representa "devant un peuple impatient et amateur de changement et de nouveauté comme nous sommes" [50], vemos que la cólera española significa algo general: el temperamento de los pueblos modernos. La injusticia de lo justo, la validez de lo que la preceptiva tiene por irrazonable, la vemos sentida, no sólo en España, sino en otros pueblos.

---

[50] En el *Bulletin Hispanique,* IV, 49-50 y 62; Ogier escribe esas palabras en el prólogo de la tragicomedia *Tyr et Sidon,* de Jean de Schelandre.

Ricardo del Turia atrae sobre el argumento de Lope un interés especial: "Porque la cólera española —añade— está mejor con la pintura que con la historia; dígolo porque una tabla o lienzo de una vez ofrece cuanto tiene, y la historia se entrega al entendimiento con más dificultad, pues es al paso de los libros o capítulos en que el autor la distribuye", y así se quiere ver en una comedia el desarrollo entero de la vida hazañosa de un príncipe y hallar en ella sucesos cómicos, trágicos y tragicómicos.

Se acentuaba entonces la particular relación existente entre la pintura y la poesía, las dos artes que mejor emulan con la naturaleza, las solas en que ésta puede ver retratada "la inmensa perfección de su hermosura". Lope estaba muy encariñado con la antigua comparación: "la pintura es muda poesía, y la poesía, pintura que habla" [51]; pero respecto a la poesía de acción se piensa, no en la pintura en abstracto, sino en ciertos lienzos y tablas de la época; se piensa en el tan prodigado retablo gótico, serie de cuadros episódicos de la creación, redención y juicio final, el que, sin duda, tiene presente Lope cuando alude al drama cronístico ("hasta el final juicio desde el Génesis"), de estructura análoga a la de este retablo; se piensa también en trípticos y dramas biográficos, como hace Ricardo del Turia, o bien en cualquier otro cuadro moderno que, siempre tan diferente de los frescos, mosaicos y vasos antiguos, abarca en sí una acción rodeada de sus más lejanas perspectivas y vagas lontananzas.

Lope evoca la pintura de vasta composición en la *Arcadia*, donde Montano, al oír un relato de Lucindo,

---

[51] *La Arcadia* (*Bibl. de Aut. Esp.*, XXXVIII, 93 *a*). A. CASTRO escribió valiosas páginas sobre la gran atención que a Lope mereció la pintura (véase *Vida de Lope*, de RENNERT y CASTRO, págs. 427-431).

siente en la poetización de aquella aventura un atractivo especial, por el extenso y esfumado fondo:

> Paréceme el discurso de tu historia
> los lejos que se ven en la pintura,
> confusos cielos de tu incierta gloria;

y en sentido análogo se expresa el gran discípulo de Lope, Tirso de Molina: "No en vano se llamó la poesía pintura viva, pues imitando a la muerta, ésta en el breve espacio de vara y media de lienzo pinta lejos y distancias que persuaden a la vista a lo que significan, y no es justo que se niegue la licencia que conceden al pincel, a la pluma, siendo ésta tanto más significativa que esotro" [52]. En esta comparación la pintura no es retablo ni tríptico; tiene un marco único; no se trata ya del drama cronístico o biográfico, tan abundante en la primera época de Lope, sino del drama, con más íntima unidad de acción, que domina en la segunda manera del maestro y en su escuela.

Pero lo mismo da que consideremos el primero o el segundo de estos dos estilos: conforme al modo de ser actual (la cólera española, *le peuple impatient*), respondiendo al anhelo de abarcar dilatadas perspectivas naturales, psicológicas o históricas, la pintura moderna que, a diferencia de la antigua, ha dominado la complejidad escénica y se ha incorporado la profundidad del paisaje, es un hecho paralelo al nuevo drama que abarca la totalidad de la acción, su fondo y lejanías. Por el contrario,

---

52 *Los Cigarrales*, 1624. A la cita de *La Arcadia* añádase esta otra de la *Jerusalén*, comienzo del canto XVIII, donde Lope, para escribir hechos episódicos, recuerda el arte pictórico:

> permita que en la tabla mal pintada,
> como en lejos, aparte los escriba,
> haciéndolos mirar en perspectiva.

el drama neoclásico, fiel a la estructura antigua, no aspira a la infinitud espacial de la nueva pintura, prefiriendo limitarse, como un fresco antiguo, a las superficies inmediatas, semejantes a las de un grupo escultóreo.

Esa amplitud de perspectivas que ha ganado el teatro le hace desbordar por todas partes los dos únicos cauces de la dramática antigua, la *tragedia* y la *comedia,* los dos tipos completamente separados en la antigüedad, conservados por el Renacimiento y restablecidos después por la poética neoclásica. Lope escribió algunas tragedias y comedias puras, algo semejantes a las ordenadas por los preceptistas, pero por lo común se atuvo a tipos mixtos, unos ya bastante usados en el siglo XVI, como la *tragicomedia,* otros inventados o perfeccionados por él, como la *alta comedia* y la *comedia heroica.* En estos variados tipos la emoción dramática, antes tan simplemente dividida en dos mitades, se diversifica y se enriquece hasta lo infinito.

Mientras para los preceptistas del teatro el alma humana era poética dentro de un cuerpo esculpido por la antigüedad en la mitología o en la historia clásica, Lope da categoría dramática al hombre actual, a todo lo que los hombres de entonces pensaban y sentían. El teatro inglés acompañaba al español, al mismo tiempo, en la dramatización de su propia vida, inspirándose, como el español, en la propia historia, en las propias leyendas, en las modernas ficciones novelescas, pero Lope se sumerge en la vida circundante más aún que sus coetáneos ingleses, de lo que es buen indicio el gran número de temas dramáticos que busca fuera de las fuentes librescas (en general únicas utilizadas), las muchas obras que tiene fundadas en un romance oral, en una simple canción popular, en aventuras propias o de sus conocidos, en últimas noticias de actualidad.

Un momento coincidente en España, Francia e Inglaterra

Esta inspiración directa en la vida circundante, que el arte nuevo traía consigo, pudo llegar a constituir para el nuevo drama una limitación española tan perjudicial, salvo su actualidad, como la limitación seudoclásica. El nuevo arte interesaría poco fuera de España, como acaso la vida misma de Lope, que, según la *Nueva Biografía*, corrió muy encerrada dentro de la patria.

Hay quien a esta cuestión responde, como hicieron desde el romanticismo alemán Grillparzer, Schack y tantos otros después, que el alma española, el ambiente español que Lope pone en sus comedias, tiene un alto valor humano y universal; pero hay también quien cree, como Morel-Fatio, que la comedia apenas ofrece interés fuera de España, tanto a causa de su vestimenta, muy típicamente española, como por la calidad ingénita de un arte que Lope siempre, en sus declaraciones, excluía del santuario de la gran literatura, concibiéndolo como un género popular espontáneo, que no quiere ser transportado del tablado al libro [53]. Siempre tropezamos con las declaraciones del autor entendidas al pie de la letra.

Morel-Fatio, aunque desde un punto de vista muy allegado al del teatro francés, aceptando la reacción de los tiempos, se inclina a absolver totalmente a Lope en cuanto a la transgresión de las unidades y en cuanto a la mezcla tragicómica; quizá corriendo un poco más los años propendería a exculparle también de la espontánea irregularidad, cuando, al avance de las modernas tendencias a revalorizar los móviles humanos extraintelectuales, "la razón" pierda aún más del exagerado predo-

---

[53] *La Comédie espagnole*, 1885, págs. 25-27.

minio que en arte ejerce, desde que se atrevió a imponer aquellos increíbles preceptos de las unidades ya caducados.

Al menos, hagamos ver que esa estructura popular del drama de Lope no es una forma particular, debida al temperamento español, poco dado al trabajo de lima, como dice el ilustre crítico, sino que fué una forma corriente en los demás países; el Renacimiento la incubó, divinizando la naturaleza, sobreestimando la espontaneidad primigenia del hombre, y si puede decirse que Lope representó en grado eminente esa modalidad, fué como caudillo principal de la reforma del teatro que se imponía por todas partes.

La naturaleza, guiadora y única maestra, que decía el Aretino, llevaba a muchos escritores del Renacimiento a juzgar como divino atributo de la inspiración poética la improvisación, el desorden creador, que por motivos análogos ensalzó también el romanticismo; y Lope, educado por el Romancero en estas ideas, consideró, aun en su segunda época, la rapidez productora como algo inherente al género teatral. Para justificarse invocaba el aforismo: *nihil refert quam cito, si sat bene,* o recordaba a Ticianos y Luquetos, tan rápidos en pintar que parecían trabajar a dos manos, *sin ofender al arte por ello* [54].

---

[54] Dedicatoria de *El desconfiado* (*Obras, Nueva edic.*, IV, 478), y *Epístola a Claudio* (*Bibl. de Aut. Esp.*, XXXVIII, 434 *a*). Sabido es que Lope ensalza el borrar y el escoger (*Dorotea,* IV.º, 3.ª, y V.º, 1.ª, *Bibl. de Aut. Esp.*, XXXIV, 51 *a* y 57 *b*); pero siempre su corregir era rápido, sin esperar a que, detenidas por las tachaduras, se enranciasen sus emociones; «ríete de poeta que no borra», decía él; pero más se reiría de su coetáneo Malherbe, teórico de la lentitud y profesor de premiosidad, que cuando acabó su oda consolatoria a la viudez del primer presidente de Verdún, ya el presidente se había consolado por sí mismo con segundas nupcias, pues el poeta había tardado tres años en poner en su punto la oda. Lope escribía:

Ideas y procedimientos que tenían una base doctrinal hacen aparecer en otras partes el mismo tipo de autor entregado a una producción dramática apresurada, manuscrita, temerosa de la imprenta como opuesta a la Poética de Aristóteles y de Horacio.

El teatro, por su parte, lo reclamaba. Lope halló la escena entre dos extremos: de un lado la comedia "dell'arte", improvisada en el momento *oral* y único de ser ejecutada ante el público; de otro lado la obra renacentista, *impresa* para la lectura, sin que a veces pretendiese ser representada, por carecer de toda vitalidad dramática; Lope buscó para su comedia un valor literario que la "dell'arte" no tenía y a la renacentista abrumaba, a la vez que procuró un valor teatral que aquélla tenía débil y ésta nulo; y así creó una comedia, si no oral, manuscrita simplemente, destinada en su principio sólo a audiciones reiteradas, para satisfacer la demanda del público. Por su parte, el gusto del espectador, no sólo en España, sino en otros países, se mostraba rebelde al arte consagrado por la imprenta; deseaba obras animadas de dramatismo, en vez de fríos temas escenificados según los preceptos.

A muchos oigo decir
que los que componen sudan,
gruñen, gimen y trasudan
como quien quiere parir;
y que empezando un soneto
por Navidad, fin le dan
la víspera de San Juan,
y que no sale perfeto.
—Fáltales el natural
que da el cielo a quien él quiere...

El animal de Hungría (*Nueva edic.*, III, 425 *b*).

Malherbe iniciaba en Francia la reacción del atildamiento y perfección de la forma, que habrá de triunfar sobre el predominio del «natural».

Francia nos ofrece coincidencia hasta de circunstancias muy accesorias; en París, una Cofradía de la Pasión, como la que en Madrid explotaba los corrales de comedias para fines benéficos, es la que en 1599 arrienda el Hotel de Borgoña a la compañía abastecida de obras teatrales por Alejandro Hardy, cuando éste había comenzado a satisfacer el nuevo gusto del público unos diez o doce años más tarde que Lope; y Hardy continúa durante un treintenio su producción febril manuscrita, y también, poco más tarde que Lope, empieza a publicar volúmenes de sus comedias, hasta cinco (1624-1628), en el último de los cuales se alaba de llevar compuestas 600 piezas como Lope se preciaba de haber escrito 900 ó 1.000 en los tomos que por entonces editaba, en 1620 ó 1625. Paralelamente, en Inglaterra, Thomas Heywood, unos diez años más joven que Lope, como Hardy, alardea en 1633 de haber compuesto 220 piezas dramáticas, y, en curiosa coincidencia con Lope, expresa también disgusto por la publicación de ellas.

Lo mismo en Madrid que en París o que en Londres, durante la vida de Lope, en los quince años postreros del siglo XVI y treinta y cinco primeros del XVII, ocurre igual desbordamiento de actividad literaria, que no es otra cosa que el nacimiento del teatro moderno. Por todas partes la cólera española, la impaciencia francesa, la flema inglesa —lo mismo da—, un pueblo consciente de vivir otra vida que la de la antigüedad, exigía renovación de impresiones escénicas, y en todas partes hallaba poetas servidores de esa apetencia insaciable que realizaban un vivo experimento literario de espaldas a los preceptistas y de cara al público.

La suerte de esta producción rápida fué muy varia en los tres pueblos que hemos querido representar por los tres nombres citados. Lope, el más antiguo entre esos facilísimos escritores, es el único grande; bastante lle-

vado en la primera juventud por "el vulgo necio", llega a ser educador de su público; es el único que consigue con su esfuerzo colocar el teatro en un florecimiento extraordinario, y ser maestro de grandes maestros que le suceden. Hardy, mediocre poeta, pero hábil dramaturgo, obtiene el resultado de preparar el gusto de los espectadores para recibir el arte de Rotrou y de Corneille, arte ascendente, impregnado de lopeveguismo. Heywood, extemporáneamente ya, después que Shakespeare había guiado a sus oyentes hacia las cumbres del drama, se deja él guiar del todo por el pueblo, contribuyendo a la decadencia y ve el cierre de los teatros ingleses en 1642. En el inglés, en el francés y en el español se percibe, sin embargo, la nota común de concebir el arte teatral como no hecho para la lectura de los que reprobaban, sino para la audición de los que aplaudían; en los tres se observa enorme pérdida de obras que nunca llegaron a imprimirse; de las 1.500 obras dramáticas de que se gloría Lope se han perdido [55] un 69 por 100; de las 600 de Hardy han desaparecido hasta el 95 por 100, casi la totalidad; de las 220 de Heywood se han perdido también el 90 por 100. Y pormenorizo cifras, porque ellas, a la vez que la semejanza, acusan una importante diferencia; el teatro del español, mucho más abundante que el de los otros, es comparativamente muchísimo menos efímero, se ha impreso mucho más, es menos oral que el de sus coetáneos francés e inglés.

---

[55] Téngase presente que hubo una causa material de pérdida, y fué la prohibición de imprimir comedias, que duró de 1625 a 1635, es decir, en el período en que Lope hubiera impreso más, por lo menos otras 10 partes con otras 120 comedias. (E. COTARELO, *Sobre el caudal dramático de Lope de Vega y su desaparición*, en el *Bolet. de la Acad. Esp.*, 1935, págs. 562-564; la cifra de 520 comedias conservadas, que da en la pág. 559, incluye las «apócrifas»; me atengo a la cifra de 468 que dan Rennert y Castro).

Exito del Arte Nuevo en vida de Lope

La teoría del natural, la necesidad interna de la improvisación, la inquietud dramática de la época, todo esto y no la invocada necesidad de lucro, hacía brotar en la fantasía de Lope los inagotables veneros que forman la catarata de las 1.500 comedias, de los 900 versos diarios, esa prodigiosa fecundidad que hace exclamar al traductor alemán conde de Solen: "¿Para qué buscar aún otros dioses? No hay sino postrarse de hinojos y adorar. ¿Qué representa el mismo Shakespeare con sus 30 obras dramáticas? Nada, absolutamente nada." En la Alemania romántica retoñaba la exaltada fe que profesaban aquellos contemporáneos de Lope en su contrahecho símbolo: "Creo en Lope de Vega todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra..."

Renunciemos nosotros a este frenesí divinizador; humanicemos desde luego el ídolo, declarando simple y vulgarmente a Lope campeón mundial de fertilidad poética, de la más lozana y espléndida fertilidad que jamás se vió en lo antiguo ni en lo moderno. Pero Lope no queda sólo como un portento hercúleo, muestra única de energía creadora; los resultados italianos de las *Essequie* encarecen los resultados de esa actividad, proclamándole *il Colombo delle Indie poetiche,* y bien podíamos añadir que a la vez que el Colón fué el Cortés y el Pizarro de esas Indias; derribando las columnas terminales del viejo mundo de la fantasía, aleja su navegación de los consabidos periplos en torno a los dos continentes dramáticos conocidos, y además de descubrir, conquista territorios extensos. Y aun es el Elcano que llega a las tierras antiguas siguiendo derrotero opuesto al habitual, tratando temas del teatro del siglo XVI con espíritu nuevo.

Sería de desear un estudio general de lo que estos descubrimientos y conquistas aportaron al teatro de otros

países. Ricardo del Turia, encomiando a su maestro Lope de Vega por la producción perenne de nuevas comedias, añade: "Así con justa razón adquiere el favor que toda Europa y América le debe y paga gloriosamente" [56]. *Europa y América*, cópula magnífica, hoy tan usual, aparece por primera vez en esas palabras de Ricardo del Turia como expresión geográfica del ámbito ocupado por la cultura moderna, y aparece aplicada a la extensión del influjo de Lope, ya en 1616, cuando aún faltaba por transcurrir un tercio de la actividad productora del poeta. Si tal elogio es meramente retórico o no, es lo que dirá un día el estudio general apetecido.

De la América antigua no sabemos sino lo que el mismo Lope nos dice: que sus comedias se representaban hasta en las playas más lejanas:

> Las novecientas fábulas, oídas
> por toda España, y muchas dilatadas
> al Pacífico mar... [57].

---

[56] *Apologético de las comedias españolas*, en el *Bullet. Hisp.*, IV, 50; compárese MONTALBÁN, *Fama póstuma*, 1636: «el más insigne varón que han conocido y venerado entrambos mundos, el de Europa por la presencia y el de América por la noticia» (*Obras sueltas*, XX, 59). La atribución de fama europea a Lope es muy temprana; para celebrar el Corpus en Las Palmas se propone al obispo de Canarias, en 30 de abril de 1604, el representar una comedia, «que aunque no la á hecho el canónigo Cayrasco, ála visto y no sólo la aprueva, pero la á alabado mucho, y del author, qu'es Lope de Vega, se puede creer que será tal, pues en toda el Auropa en nuestros tiempos no á avido cómico su igual» (en *El Museo Canario*, mayo-agosto 1935, pág. 69).

[57] *La Filomena*, 1621, en la *Bibl. de Aut. Esp.*, XXXVIII, 419, *b*. Contradiciendo la negación de J. Fitzmaurice-Kelly sobre la popularidad de Lope en América, Carlos Vega (*La Música de un códice colonial del siglo XVII*, Buenos Aires, 1931, pág. 23) aduce el caso de un fraile de Cochabamba y del Cuzco que, en la segunda mitad del siglo XVII, atribuye exactamente a Lope el romance «Entre dos álamos verdes», incluído anónimo en dicho cancionero.

Hasta en el retiro de un apartado convento en lo más interior del Perú, en León de Huánuco, frontera de indios, encontramos la monja Amarilis, que, enamorada de la fama de Lope, le dirige una preciosa epístola poética pidiéndole escriba sobre la santa de su devoción, santa Dorotea. Si no sabemos que Lope atendiera este ruego americano (*La Dorotea* no es como para satisfacer los deseos de la monjita peruana), otras comedias del Fénix eran allá muy recibidas, y aun penetraban en las culturas indígenas, de lo cual es muestra la traducción de varias al nahuatl, por el noble indio mejicano don Bartolomé de Alba, en 1641.

En cuanto a la Europa contemporánea de Lope, sabemos algo más. *Poeta d'Europa* llaman al "Fénix Español" las Exequias italianas, hipérbole inaprovechable. Pero sobre las relaciones y amistades internacionales de Lope podrá añadirse todo un capítulo a la futura biografía. Aun lo poco que sin especial indagación se pudiera explotar, llenaría de desconocido interés la vida, demasiado encerrada en España, que hoy sabemos.

Es preciso reducir a realidad biográfica las vagas afirmaciones de Valdivielso y de Montalbán sobre las gentes "que peregrinaban de los fines de la tierra" hasta Madrid sólo por ver a Lope de Vega [58]. Unicamente se halla divulgado el caso del perusino Fabio Franchi, quien nos declara residió en Madrid tres años (1630-1632) con el principal objeto de tratar a Lope, como aquel gaditano que fué a Roma sólo para ver a Tito Livio; y añade que no perdió ninguna de las comedias que en estos tres años

---

[58] En la *Censura panegírica*, 2 dic., 1635 (*Obras sueltas*, XX, 12).

> Los que vieron a Lope y le trataron...
> los que por verle hasta Madrid vinieron
> y sin ver otra cosa se volvieron.
>
> (*Obras sueltas*, XX, 431.)

se representaron, entre las cuales, pues, escuchó *El castigo sin venganza, La noche de San Juan, La moza de cántaro,* que le servirían para defender el nuevo arte en Italia. Franchi nos lleva a afirmar que en las comedias se fundaba, contra lo que Lope afirma, la principal fama extranjera del Fénix: "Según el consenso y aplauso de las naciones, pues en Italia y Francia los representantes de comedias, para aumentar la ganancia, ponen en los carteles que van a representar una obra de Lope de Vega, y sólo con esto les falta coliseo para tanta gente y caja para tanto dinero" [59].

Gracias a estos éxitos de contaduría, en Italia, maestra eterna para Lope, ganaba éste ahora renombre de maestro. Jacopo Cicognini, que en todas sus obras había observado la verosimilitud de no dilatar la acción escénica más de un giro solar, se ponía bajo las banderas del poeta español cuando publicaba en Florencia su drama *Il trionfo di David* (1633). En el prólogo justificatorio alegaba Cicognini unas palabras que le había escrito Lope de Vega, sobre lo conveniente que era para la verdad dramática el prescindir de la unidad de tiempo; y se declara convencido: "si attenne l'Autore al consiglio del Vega" [60]. Años antes (1627), Tomás Sti-

---

[59] *Essequie poetiche in morte del signor Lope de Vega,* Venecia, 1636 (en *Obras sueltas,* XX, 3 y 18).

[60] Cicognini se decide a tratar escénicamente las dos victorias de David: «imitando le rappresentazioni spagnuole e quelle in specie del signor D. Lopes de Vega, il quale fin con lettera aveva consigliato e pregato l'Autore, per fama da lui conosciuto, ad avvezzarsi a passare il giro delle 24 ore e far prova del diletto che porta seco il rappresentare azzioni che passino lo spazio non solo di un giorno, ma anco di molti mesi ed anni, accioché si goda deggli accidenti dell'storia non solo con la narrativa dell'antefatto, ma con il dimostrare l'istesse azzioni in vari tempi seguite. Si attenne l'Autore al consiglio del Vega» (en I. SANESI, *La Comedia,* II, 1935, 172, *Storia dei generi letterari,* edic.

gliani, al arremeter contra el *Adone* del caballero Marino, aducía también un juicio de Lope de Vega: el dicho mordaz de que el *Adone* estaba compuesto con sólo unos cincuenta vocablos; crítica de indudable autenticidad lopeveguesca [61], que nos manifiesta cómo el poeta más natural sentía para sus adentros acerca del poeta más artificial de aquel siglo, a pesar que de dientes afuera le mostraba tanta reverencia y amistad como a Góngora acá, de quien también por lo bajo decía cosas semejantes. La futura biografía tiene que descubrir o presumir esa correspondencia epistolar, como la que declara Cicognini, como la que directa o indirectamente llegaba a Stigliani [62],

---

Vallardi). En las *Rivolte di Parnaso*, 1626, de Scipion Errico, los poetas españoles, capitaneados por Lope de Vega, figuran arrojados del Parnaso por Apolo, indignado de que le pidan la inmortalidad aunque rebeldes a los preceptos de Aristóteles.

[61] *El Adone*, compuesto «con cinquanta dei vocaboli in circa, parte dei quali erano *desiri, beltá, vagheza... porpore... splendore...* e simili». *Dell'occhiale*, Venezia, 1627, págs. 36-37, 89 (en B. CROCE, *Storia della età baroca*, 1929, pág. 177). Las voces *púrpura, esplendor*, etc., eran también de las que se echaban en cara a los culteranos de España. En el mismo decenio tercero del siglo XVII, en que tal juicio atribuía Stigliani a Lope, éste formulaba igual crítica acerca del pobre léxico de los culteranos españoles: «no tiene todo su diccionario quince voces», *Relación de las fiestas de San Isidro*, 1622 (*Obras sueltas*, XII, pág. 234); «no tiene todo su diccionario catorce voces con algunas figuras imposibles a la retórica», Dedicatoria de *La pobreza estimada, Parte XVIII*, 1623 (en *Bibl. de Aut. Esp.*, LII, 140).

[62] Probablemente con Stigliani tenía Lope relación personal, pues le dedica un elogio muy destacado en el *Laurel de Apolo* (*Obras sueltas*, I, 174):

> Estillani, a quien tanto España debe
> describiendo la antárctica conquista
> del Orbe Nuevo indiano;

Stigliani publicó *Il Mondo Nuovo* en 1617.—Las relaciones de Lope con Marino son muy conocidas. A la sátira de las *Essequie*, que hacen decir a Marino en el Parnaso haber imitado mucho a Lope, así como le

la cual nos revelaría a Lope ejerciendo desde su casita de la calle de Francos cierto patriarcal magisterio extranjero sobre la escuela del teatro libre y del arte natural, en lucha contra la esclavitud de la escena y contra la artificiosidad de la poesía. Esa correspondencia compensaría la importancia monstruosa que la del duque de Sesa ha tomado con la *Nueva Biografía*. Probablemente esas otras cartas no se descubrirán nunca; faltó un Sesa más inteligente y mejor inclinado que las coleccionase; pero, descubiertas o presumibles, el estudio de las relaciones internacionales de Lope ha de ser obligado comentario al verso del *Arte Nuevo: Me llaman ignorante Italia y Francia,* verso cuya interpretación perturba el concepto sobre la reforma teatral.

El teatro francés, que en tiempo de Hardy sólo sufría la influencia indirecta del español, y sólo aprovechaba directamente de España los temas de los novelistas como Montemayor o Cervantes, inicia nueva era cuando Rotrou, a sus diecinueve años, atraía sobre sí la atención, alcanzando en el Hotel de Borgoña un éxito de gran aplauso con la selecta novedad de *La bague de l'oubli* (1628), traducción de *La sortija del olvido,* de Lope de Vega. A ésta hacía seguir otras varias traducciones en vida del autor español, época en que el joven poeta francés, émulo del madrileño en la precocidad, venía a serlo también en la rapidez productora, que luego acortó en su segunda época, posterior a la muerte del Fénix. Lope influía, pues, durante los últimos años de su vida para sostener en Francia la mayor boga de la tragicomedia (1628-1640), que luego fué desterrada por

---

imitaron otros toscanos (*Obras sueltas,* XXI, 17), compárese la carta de Marino a Claudio Achillini, París, enero 1620, en que responde al ataque que le hacen de haberse apropiado mucho de poetas latinos y españoles (G. B. MARINO, *Epistolario,* Bari, 1911, I, 255, 257).

la tragedia neoclásica. La fuerza de ese influjo se describe fantásticamente en las anónimas *Visions admirables du Pelerin de Parnasse* (1635), atribuídas a Sorel, donde Lope de Vega comparece en el Parnaso, vestida su ropa talar eclesiástica y entristecido el semblante, a hacer una demanda en regla: el Fénix de España ve sus 2.000 comedias saqueadas, y acude en queja contra los poetas franceses, a quienes reprocha ignorancia y "la afrenta —dice— que me hacen cada día disfrazando mis obras; todos pasan por poetas distinguidos, pero tienen vena tan estéril que no sabrían trazar una comedia sin tomar como patrón alguna de las mías" [63].

En estas relaciones internacionales, Holanda nos ofrece a Teodoro Rodenburg, que residió en España varios años, muy entusiasta de Lope de Vega; una vez vuelto a su patria, arregló libremente al holandés *La escolástica celosa,* en 1617, *El Molino, El perseguido* y algunas otras obras del poeta español, allá muy aplaudidas por la gran novedad que significaban [64]. En Inglaterra, J. Webster imita *El mayordomo de la duquesa de Amalfi,* en 1616; John Fletcher, tan parecido en temperamento poético y en sistema teatral a Lope, escenificaba *El peregrino* de éste en su *Pilgrim* (1621), y tenía presente *La Quinta de Florencia* para su *Maid in the Mill* (1623) [65]. James Shirley, varios de cuyos dramas son de origen español, escribía su *Young Admiral,* hacia 1633, sobre el *Don Lope de Cardona,* comedia heroica de Lope,

---

[63] *Bulletin Hispanique,* 1931, XXXIII, 204.

[64] A. VAN DAM, *Relaciones literarias entre España y Holanda,* Amsterdam, 1923, pág. 14.—A. SCHNEIDER, *Spaniens Anteil an der deutschen Liter.,* 1898, págs. 308-309.

[65] Morellini citado en *Bullet. Hisp.,* XXXII, 397.— F. E. SCHELLING, *Elizabethan Dram,* 1908, II, 208-210.

copiada después en Francia por Rotrou y más tarde en Alemania [66].

Europa y América; la ambiciosa cópula de Ricardo del Turia no nos suena a oquedad retórica. Y Lope había leído esa frase de su discípulo valenciano; sabía bien que los tomos de comedias se reimprimían en Amberes (1607), en Bruselas (1611), en Milán (1619), y sin duda conocía casos como el de aquella dama de Guyena, cuya biblioteca describe el obispo Jean Pierre Camus en 1626, la cual poseía las 18 *Partes* de comedias lopescas publicadas hasta entonces. Por alguno de sus amigos extranjeros, Cicognini, Rodenburg, Franchi, debía saber Lope el crédito que sus comedias gozaban fuera de España, y veía que esos amigos admiraban principal o únicamente el teatro; el obispo Camus, cuando en 1624 visitó en Madrid a Lope, empleaba sus ironías contra un soneto de éste y alababa las comedias [67]. Pues bien; a pesar de todo ello, Lope siempre se afianza en sus poemas, églogas y rimas, "que corren por Italia y Francia", en contraposición a las comedias, "flores del campo de su vega que sin cultura nacen".

Encontramos así en esta segunda época tan oscuras las declaraciones de Lope sobre su teatro como antes;

---

[66] A. L. STIEFEL, en *Roman. Forschungen,* 1890, V, 195-196.—A. SCHNEIDER, *Spaniens Anteil...,* pág. 308.

[67] *Bulletin Hispanique,* 1931, XXXIII, 206; a Camus le sorprende la honestidad de las comedias, tan contraria al tono libertino de las farsas italianas. Bouhours cuenta que Camus, no comprendiendo un soneto de Lope, le pidió explicación al poeta mismo, el cual declaró que tampoco él lo entendía. Sin duda, alguna ironía de Lope que Camus entendió tan poco como el soneto. Faría y Sousa (*Lusiadas,* 1639, I, col. 65) preguntó un día a Lope el sentido de dos versos de la *Arcadia,* y Lope le mostró cuán fáciles eran, añadiendo con enfado: «Bueno fuera que escribiese yo cosas que fuese necesario andar colgado de ellas para darlas a entender.»

pero si ahora sabemos ya que no lo cultivaba inconscientemente, ni ignoraba el éxito teatral en las mismas Italia y Francia, vemos con claridad que los desprecios de la primera época son tan poco sinceros como los de después. Lope cultiva a la vez poemas y rimas, género universalmente respetado, y comedias, género heterodoxo, discutidísimo; no quiere decir en apoyo de estas comedias sino que están cultivadas por el mismo arado que laboreó la tierra para *La Arcadia* y *La Angélica;* pero nosotros, una vez conocida la teoría del *natural* que Lope profesa, bien vemos que si a las comedias consagra su más continuada actividad es porque hacia ellas va el fervor más íntimo de su alma, como a forma de arte superior, de arte más allegado a la madre Naturaleza, y confirmaremos que es desconocer el ánimo de Lope dar valor definitorio a las frecuentes expresiones de desconsideración hacia las comedias. Respecto al arte como respecto a la vida se hace cada vez más patente la necesidad de conceder mayor valor a las manifestaciones más escasas; por ejemplo, a aquella cuando Lope se complace en recordar cierta carta del embajador español en Venecia al conde de Lemos expresándole lo mucho que los tomos de comedias se extendían ya por el mundo [68], o las frases de afecto en la *Epístola a Claudio:*

> Mil y quinientas fábulas admira,
> que la mayor el número parece,
> verdad que desmerece
> por parecer mentira...
> tantas imitaciones, tantas flores
> vestidas de retóricos colores.

---

[68] Refiere Lope que sus comedias, compradas en Venecia a mercaderes judíos, llegaban a Constantinopla, donde los cautivos cristianos las representaban en sus recreos; *El desdichado por la honra,* en *La Circe,*

Nada importa que aún aquí, que defiende y exalta sus comedias, no pueda prescindir del adjetivo despectivo de siempre:

> cortés perdona, o Claudio, el referirte
> de mis escritos *bárbaros* la copia...

ahora como antes abundan declaraciones de heterodoxia; pero, como tales, envuelven arrogancia y no el abatimiento que se cree. Carducci, cuando quería implantar una reforma hacia un arte superior, usaba el mismo adjetivo, porque sus odas parecerían *bárbaras* al oído de griegos y romanos, como al de muchos modernos. Carducci, tendiendo hacia la antigüedad, Lope hacia la modernidad, usan el mismo adjetivo, muy ajenos a menospreciar su reforma.

La fama póstuma

La Nueva Biografía termina con la *Fama póstuma al doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio*, elogios panegíricos compilados por Montalbán; pero en este libro, a la insipidez propia de los panegíricos, se añade el que Montalbán, este "retacillo de Lope", ahuyentó con su pequeñez a los que mejor hubieran podido hablar del difunto, a Quevedo, Tirso, Calderón y demás grandes de la escuela. La futura biografía (la que un tan profundo conocedor de la vida y del arte de Lope como Américo Castro debiera hacer) tendrá que buscar otra fama póstuma.

Visto desde el extranjero, el éxito personal de Lope

1624 (*Bibl. de Aut. Esp.*, XXXVIII, 19 *b*). También las comedias se representaban en español en Holanda, en el barrio judío de Amsterdam (Van Dam, *Relaciones literarias entre Esp. y Hol.*, Amsterdam, 1923, página 15).

era el más extraordinario de la literatura española. Fulvio Testi, en la elegía citada al comienzo, atribuye a la obra de Lope una repercusión en la literatura universal; Apolo ya no pulsa más las cuerdas de su cítara entre acentos griegos, ni latinos, ni toscanos; sólo hiere en ella sonidos ibéricos:

> tanto può, tanto impetra
> la facondia di Lope; ei sol fu degno
> di mutar lingua all'Apolineo regno.

Lope hizo cambiar la lengua poética en el reino de Apolo. Testi (y a sus palabras añade valor el que no era muy afecto a España), al registrar así un hecho histórico, la hegemonía literaria que pasa de las dos lenguas clásicas a la lengua toscana y después a la española, personifica en Lope de Vega el cambio que venía realizándose desde tiempos de Guevara y Montemayor hasta el de Cervantes, como si la abundantísima difusión de comedias de Lope por los teatros extranjeros, atestiguada por las *Visions* y por Franchi, hiciese más patente esa preponderancia literaria.

Interesará especialmente estudiar qué es lo que la imitación de Lope esparcía por los escenarios de otros países. Pudo pensarse que la comedia española dió únicamente asuntos, ya que la forma literaria en que ella los desarrollaba solía ser alterada por los extranjeros; el teatro español sería como un gran almacén de tramas y juegos de escena, donde era cómodo a los comediógrafos de Europa el ir a proveerse de materia prima. Pero se ha de observar el caso frecuente de asuntos tomados por Lope a los novelistas, en los cuales leían a diario, igual que Lope, sus imitadores, y, sin embargo, éstos no sabían aprovechar al novelista sino a Lope, el Midas que convertía en oro cuantos temas tocaba, poniendo en ellos superiores calidades dramáticas. Por ejem-

plo, Lope afinó con moderna sensibilidad una dura novela de Bandello, sacando de su bajeza sensual a Casandra, nueva Fedra, medio siglo antes que Racine trabajase por dignificar la suya; y por esto, precisamente por lo que no existe en la novela, consiguió atraer simpatía de pasión y compasión sobre la madrastra amante en *El castigo sin venganza.* La representación de esta obra en Amsterdam (1665), aunque mal traducida al holandés, sugirió a A. F. Wouthers un significativo epigrama [69]:

> Depuis que Cassandre aparut sur le théâtre
> chacun est amoureux d'avoir une marâtre,

frase análoga a la del conocido verso de Boileau sobre la Jimena de Corneille, en reflejar la sorpresa y simpatía que en Amsterdam o en París despertaban las heroínas con que el teatro español poblaba las Indias poéticas recién descubiertas.

Lope no sólo da asuntos; pone en ellos una vida poética desconocida antes: en la tragedia, conflictos nada arcaicos; en la comedia, pasiones nobles y amables, antes proscritas, que retienen viva la atención y activa la imitación mucho tiempo después de la muerte del poeta. Rotrou escribe su última obra imitando a Lope; los Boisrobert y los D'Ouville se pasan la vida traduciendo al Fénix y a sus discípulos; Corneille persiste en lo que humorísticamente llamaba "sus latrocinios a España" cuando aprovechaba de Lope el *Amar sin saber a quién,* o cuando tomaba los elementos fastuosos y románticos para su *Don Sanche,* en *El palacio confuso.* Porque Lope descubre el continente dramático de amor y honor, pudo

---

[69] En A. VAN DAM, *El castigo sin venganza,* Groninga, 1928, página 46. Wouthers es también autor de otro epigrama latino (pág. 45) inspirado en la misma simpatía hacia la madrastra.

Corneille escribir su mejor obra, declarando al frente de ella un tema español como superior a ninguno de los antiguos para lograr la tragedia perfecta descrita por Aristóteles. Porque Lope forma la alta comedia y la comedia heroica, y en el hondo manantial de los afectos halla la risa mezclada a las más graves contingencias de la vida y el dolor en las más risueñas, se sintió Molière atraído a la lectura de *La discreta enamorada, El mayor imposible, El perro del hortelano, La dama boba, El acero de Madrid, Los melindres de Belisa*..., que guiaban sus pasos en la creación de la gran comedia francesa durante el largo camino de gloria que va desde *Le dépit amoureux* (1654) a *Les femmes savantes* (1672). Molière, como dice perfectamente E. Martinenche, combatía a los imitadores serviles de la comedia española, que no veían en ésta sino la ingeniosidad de la maraña y los "beaux sentiments", y los combatía imitando él más profundamente esa alta comedia que el Renacimiento no había concebido y que los dramáticos españoles acertaron a revelar [70].

La verdadera influencia de Lope, pues, no es por sus asuntos o enredos, sino por las modalidades dramáticas y la orientación general del arte escénico. También los italianos, ante cuyas doctrinas se inclinaba reverente Lope, acaban por inclinarse a su vez. Fabio Franchi promulga la nueva ley en el Parnaso, poniéndola por ironía en boca del difunto caballero Marino, con frases calcadas en las del Fénix español: otorga la exención de las reglas en favor de los "ingegni superiori", erigiendo en norma "quello che piace agli auditori", encareciendo el agrado "inesplicabile et invisibile" con que la inspiración natural combina sus creaciones [71]. Poco después, en

---

[70] *Molière et le théâtre espagnol*, 1906, y *La comédie espagnole en France*, 1900, págs. 414 y 425.

[71] *Essequie*, en *Obras sueltas*, XXI, 18.

Nápoles, Francesco Zacconi (1649) invoca, para abandonar su estilo de comedia quinientista, "l'osservanza degli spagnuoli, del celebratissimo Lope de Vega, autore gravissimo in questa professione", y así, bajo la autoridad de Lope, invocada dieciséis años antes para el ensayo de Jacopo Cicognini, se inicia ahora la evolución completa, el paso de la pobre y agotada comedia renacentista a la comedia ítaloespañola, que domina en la segunda mitad del siglo XVII, representada principalmente por el hijo de Cicognini, amigo de Lope. Incluso la "commedia dell'arte", que en el siglo anterior había abierto caminos a la comedia española, se españolizaba ahora hasta el punto de disponer sus "scenari" o guiones sobre los temas más peculiarmente españoles, como el de Bernardo del Carpio o de los Infantes de Lara, de Lope [72]. La literatura italiana, entonces decaída, no llegó a sacar de todas estas imitaciones nada grande como sacó la francesa, que entonces caminaba ascendente; pero, de cualquier modo, el estudio de la comedia ítaloespañola será eslabón tan necesario en la historia del teatro lopevegueseo como en la del italiano.

También declinaba el teatro inglés. Aunque nacido con robusto ímpetu nacional, con más gloria que el español, muere pronto, de muerte violenta, bajo el puritanismo republicano (1642), y cuando resurge con la restauración, aparece ya sometido al influjo francés; pero todavía entonces Dryden aseguraba deber sus ideas críticas sobre el teatro más a los españoles que a los italianos y franceses [73], y su primera comedia (1663) fué imitación de *El galán escarmentado,* de Lope; Wicherley,

---

[72] B. CROCE, *I teatri di Napoli,* 1916, págs. 93 y 95-97; GIANNINA SPELANZONI, *Uno scenario italiano ed una commedia di Lope de Vega,* en la *Rev. de Filol. Esp.,* XII, 271.

[73] MOREL-FATIO, en el *Bullet. Hispan.,* IV, 31 y 36, nota.

al lado de la influencia de Molière, sufre también la de *El maestro de danzar*, de Lope, y más tarde Crowne escribe su mejor obra (1685), siguiendo *El mayor imposible*, de Lope a través de Moreto [74].

El día que la futura Fama Póstuma emprenda la imprescindible tarea de probar *ab efectu*, como dijo Ricardo del Turia, por el favor de "toda Europa y América", lo que hay de perdurable y de efímero en la obra de Lope de Vega, habrá de aquilatar todas las imitaciones, estudiar las holandesas de A. Karels, Isak Vos, De Fuyter; las alemanas, directas o a través del holandés, de G. Greflinger, G. Ph. Hardörfer, J. Schwiger, M. Kempe, con las anónimas que se conservan impresas para representarse en los teatros de Dresden, Frankfurt, Torgau, etc., hasta fines del siglo XVII [75], y habrá de valorar qué es lo que estos antiguos "latrocinios" (para usar la obsequiosa expresión de Corneille) tomaban del original o lo que dejaban a un lado; ellos nos dirán cuál fué la necesidad histórica de la obra de Lope, el valor inicial de su arte y su vitalidad, hasta que poco a poco todo el sistema dramático español vino a sufrir eclipse.

En el mismo año que Lope moría, Richelieu, árbitro en las letras como en la política francesa, se convertía a la doctrina de las reglas y de las unidades, comenzando desde entonces a desarrollarse la dramaturgia enemiga que había de traer aquel eclipse. Si Chapelain, el catequista literario de Richelieu, juzgaba que Corneille no

---

[74] Para *The Wild Gallant* de Dryden, véase RENNERT y CASTRO, *Vida de Lope*, pág. 543; para *The Gentleman Dancing-master* de Wicherley, y *Sir Courtey Nice* de Crowne, véase *The Cambridge History of English Literature*, VIII, 144 y 189.

[75] A. FARINELLI, *Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland in der Literatur...*, *Dissert.*, Berlin, 1892, pág. 62.—A. SCHNEIDER, *Spaniens Anteil an der deutschen Liter.*, 1898, pág. 307-310 y 331-334.

sabía el *arte* y sólo la *naturaleza* obraba en él, ¿qué comprensión podía tener para el poeta natural por excelencia? Este crítico, mísero poeta observante de todas las reglas, se hizo muy enemigo del que llamaba "el pretendido Fénix", cuyo *Arte Nuevo* le parecía una confesión de fracaso [76]. Aristóteles, el de los preceptistas, claro es, más que el verdadero, pesaba demasiado aún, y en general toda la dirección del espíritu francés en la segunda mitad del siglo XVII se hacía adversa al principio artístico de lo irrazonable que Lope había implantado, con demasía en ocasiones. Si Pascal, análogamente a Lope, declaraba que "el corazón tiene sus razones que la razón no conoce", era sólo pensando en la religión, no en el arte; que para todo lo humano, las opiniones entradas en el espíritu por los sentimientos del corazón o del gusto le parecían "contra la naturaleza", frente a las entradas por los caminos del entendimiento. Sin remedio, el arte que se permitía extender sus vuelos por las esferas de lo gustoso injusto, tenía que ceder en Francia su puesto a un arte que sólo quería obedecer a la razón, reina absoluta en todo. Al arte pictórico de Lope, rico en perspectivas varias y lejanías, sucede el arte escultóreo, limitado por superficies inmediatas, con marmórea unidad de coloración; y tan pronto como la preponderancia española en el Parnaso, cantada por Testi, comenzó a decrecer, Francia impuso su arte docto sobre el altar aristotélico a la admiración general. En Alemania, Morhof desprecia las libertades de Lope de Vega (1682); en Francia, Voltaire, pensando en Lope y Shakespeare, sentencia victoriosamente *nos musas colimus severiores*. Y las mismas ideas dominaron en todas partes, hasta en España y en Inglaterra, donde las obras de Lope y de Shakespeare fueron condenadas, o para seguir viviendo tuvieron que

---

[76] *Bulletin Hispanique*, XXXIII, 212.

humillarse bajo las horcas caudinas de las unidades y someterse al bárbaro lecho de Procusto; hasta que el romanticismo trajo la reacción nuevamente exaltadora, acompañada del correlativo desprecio al teatro francés, considerando al neoclasicismo como un lastimoso paréntesis entre la Edad Media y la Moderna.

Hoy, ya sin vencedores ni vencidos, la crítica lopeveguista, con serena objetividad, multiplica estudios valiosos, entre los que sobresalen el ciclópeo monumento elevado por Menéndez Pelayo y el áureo libro de Vossler, donde erudición, ideología y sensibilidad concurren a la estimación más comprensiva y profunda que se ha hecho del poeta. Muchas comedias de Lope se han traducido modernamente al francés, al italiano, al alemán, al holandés, al polaco...; más o menos arregladas, han vuelto a representarse en España bastantes y algunas fuera de España, de los más opuestos matices: *Fuenteovejuna* perdura aplaudida en los teatros de Rusia, desde la época imperial a la soviética, como modelo futurista que el siglo XVII nos ha legado del drama cuyo héroe es el pueblo unánime, primera muestra del teatro de masas, grato al comunismo; *La dama boba,* comedia urbana, recibida en su tiempo como gran novedad, obtiene hoy ante el público cosmopolita de Buenos Aires más de ciento cincuenta representaciones seguidas, como si fuese una actualidad teatral [77], y ahora también es refundida en Italia por Pirandello.

---

[77] Para *Fuenteovejuna* en Rusia, desde 1876 véase J. SÁNCHEZ ESTEVAN, *Lope de Vega,* 1931, pág. 135; B. D. WOLFE, *The Mass as Hero,* en *The Modern Monthly,* VII, 1923, pág. 104; C. E. ANIBAL, en *PMLA,* XLIX, New York, 1934, pág. 658. Para *La dama boba,* en Buenos Aires, véase *La Nación,* 25 agosto 1935, artículo de Amado Alonso: *Caducidad y perennidad en la poesía de Lope,* muy importante para la Fama Póstuma de que tratamos; también para esta cuestión general debe verse el artículo de Angel del Río: *Lope de Vega y el espíritu contemporáneo,*

Estas refundiciones, frecuentemente hechas al reponer en escena a Lope, nos obligan a tratar de ellas antes de terminar, para no dejar un cabo suelto en este esbozo de Fama Póstuma.

Pensando en tales arreglos e insistiendo en sus ideas antes expuestas, dice Morel-Fatio: a nadie se le ocurriría hacer una refundición de Racine, "y en esto se ve la diferencia entre la obra pensada, madurada, grabada sobre bronce, y la improvisación concebida al vuelo y escrita al correr de la pluma, propia del espíritu español, fecundo en imaginar, pero inconstante en el entusiasmo, desalentado para la corrección"; la obra que necesita o tolera ser refundida no ofrece interés estético para el doctísimo crítico; apenas si despierta un interés históricoliterario.

Lope, sin duda, ejecuta sus comedias con más descuido que otros grandes poetas, aún más que otros sus connacionales, siendo carácter general de la literatura española cierto desprecio de la lima. Lope, aun en su segunda época, cuando más se preocupaba de corregir sus comedias, está muy influído por las ideas de la primera, y no alcanza siempre su propósito de que *arte* y *naturaleza* se ayuden mutuamente,

> que si arte y natural juntos no escriben
> sin ojos andan y sin alma viven [78];

si el alma no suele faltarle ni aun en sueños, los ojos dormitan más veces que los de Homero, y cualquiera que los tenga abiertos percibe esos descuidos. Y aquí lo

---

en la *Revista Hispánica Moderna,* New York, octubre 1935, pág. 1. Ambos son del mayor interés.

[78] *La Andrómeda* (con *La Filomena, Bibl. de Aut. Esp.,* XXXVIII, 494 *a*).

que observaba Grillparzer: Lope no tiene una sola obra que pueda llamarse consumada como las de Shakespeare, si bien apenas tiene ninguna donde no se halle una escena comparable a las mejores de Shakespeare; juicio compartido por muchos que creen necesario separar en la obra de Lope trozos escogidos, no llevando a escena obras enteras, sino fragmentos sueltos a modo de antología. Esta sería otra especie de refundición más y menos respetuosa que la total.

Puesto a escoger entre ambas, yo preferiría la total. Los descuidos y errores de Lope son muchas veces fácilmente subsanables. ¿Por qué no los ha de eliminar quien lo crea oportuno, mediante una refundición digna del refundido? Los que reprueban tales arreglos, apoyándose en lo reprobables que son en arquitectura, no ven la esencial diferencia entre la deformación irreparable de un ejemplar único de piedra y la innocua de un texto impreso. El otro aspecto de la cuestión, si la posibilidad o conveniencia de una refundición implica una descalificación estética, se complica con pensar que las imperfecciones en que puede fundarse esa conveniencia deben ser consideradas como algo esencial en el arte de Lope de Vega.

Grillparzer expone con lucidez que mientras Shakespeare suele presentar las pasiones y sentimientos simbólicamente, como en compendio, en epítome, Lope nos da la naturaleza pura; Lope es la Naturaleza misma; el Arte pone sólo las palabras [79]. Nos da la naturaleza *toda, sin selección,* traduce Menéndez Pelayo, interpretando a Grillparzer [80]. Y ciertamente, el de Lope es un arte sin brevedad, pródigo como la naturaleza, que no

---

[79] *Grillparzers sämtliche Werke,* herausg. v. A. Sauer, XVII, 16 y 42.

[80] *Estudios de crítica literaria,* 1895, II, 323.

evita imperfecciones inherentes a la insondable excelencia de su enorme producción. Cualquiera, aunque no tan sabio como Alfonso X, pudiera haber dado al Creador algún buen consejo de humano acierto en la semana del Génesis; cualquier jardinero puede hacer más regular y sobria la más espléndida campiña; pero Lope, en su inmensa fecundidad, Octavo día de la Creación, lleva dentro del alma: "que el concierto breve de los cultivados jardines es inferior a la inmensa copia de la naturaleza, que en su variedad ha puesto hermosura".

En otro lugar caractericé la poesía tradicional (mejor que "popular", y de ningún modo "vulgar"), la debida a poetas que forman inseparablemente parte de una comunidad *tradicional,* como poesía contrapuesta a la erudita, a la *personal,* fijada dentro de una forma concluída, en que el autor agotó la expresión de su idea. La poesía tradicional no se nos presenta, como la personal, bajo una forma que ha recibido de su autor el último toque de perfección humana; no se ofrece como cosa intangible en la augusta esterilidad de lo acabado, cosa inmutable, muerta; por el contrario, se nos entrega en renovación vital, de incitante juventud: no repele todo lo que no sea mera contemplación, sino que anhela mezclar gozosamente su vida a la de la mente contempladora; poesía *in fieri,* que desenvuelve lo mejor de su existencia en variarse y reproducirse. Así la epopeya y el romance viven en continuas refundiciones, y cuando llegan a fijarse en un texto inalterable, han muerto a su propia vida, para pasar a la común existencia de las demás obras literarias.

Pues el teatro español, especialmente el de Lope, a pesar de estar lleno de productos del Renacimiento y ser obra de profunda innovación y personal literarización, tiene bastante de tradicional, por sus fenómenos de improvisación, anonimia, colaboración y transmisión

como *res nullius* [81]. España, en general, se distingue por producir formas eminentes de arte natural, tradicionales, populares, aunque impregnadas de sabia cultura, como algunas de las obras por las que más ha influído en la literatura universal, *La Celestina* o el *Don Juan,* las cuales añaden a su mérito peculiar el de su poder reproductor. Y la refundición a que incita la tradicionalidad del teatro, dió admirables resultados en manos de excelentes poetas del siglo XVII. Decía Voltaire, aludiendo a *Le Cid* y a *Le Menteur,* de Corneille, que la primera tragedia conmovedora y la primera comedia de carácter que han ilustrado a Francia son dos traducciones o arreglos de la comedia española. La mejor obra de Rotrou, la mejor de Calderón, *Saint Genest, El alcalde de Zalamea,* son sendas refundiciones de Lope.

¿Por qué habrá que renegar de las refundiciones? Sería señal de un resurgimiento de nuestra escena a vida propia, deseosa de nutrirse en sus raíces, el que se multiplicasen las representaciones de las obras antiguas; y estas obras, si bien pueden representarse intactas ante un público preparado, habrán necesariamente de ser refundidas para un público con "gran diferencia de entendimientos". Bien se comprende que la refundición ha de ser hecha por un poeta capaz de penetrar lo que el autor antiguo quiso hacer [82] y capaz de mejorarlo, ya sea me-

---

[81] Véase provisionalmente mi estudio sobre *Algunos caracteres primordiales de la literatura española,* en el *Bulletin Hispanique,* 1918, XX, 213 y sigs. Alguno de los caracteres señalados puede aparecer en otros teatros (la improvisación efímera vimos en Francia e Inglaterra hacia 1600); pero el español se distingue por reunirlos todos y desarrollarlos más intensa y duraderamente. Por eso he creído imprescindible hacerme cargo de este carácter de tradicionalidad, sin el cual nuestro teatro quedaría sin definir.

[82] Pienso en indignas refundiciones de nuestro teatro antiguo hechas por personas ajenas a toda familiaridad con él, que sin enterarse del

diante el robo "con asesinato" que se ha dicho, ya sea simplemente salvando las oscuridades y descuidos que el texto ofrezca, mero arreglo aclaratorio impulsado por una cordial adhesión al poeta refundido, como la que anima a cualquier gran escritor que se recrea en traducir fielmente una obra extranjera. Pero de ningún modo tomemos la refundición como tarea humilde en el refundidor, ni como señal de un estigma en el refundido, sino como tradicional comunión y como índice de una vitalidad particular de las obras tradicionales.

El espíritu creador del "arte natural", fuerza divina de la naturaleza, opera en lo que palpita para renovarse; no en lo concluído, lo muerto, que ha llegado a revestir forma inmutable, grabada en bronce, *aere perennius*, sino en la que conserva blandura, movimiento y ansia de vida.

---

pensamiento del autor que refunden, suprimen escenas esenciales y alteran por ciego capricho otras, y hasta mudan el desenlace de la obra.

INDICE GENERAL

Páginas sobre poesía épica 7

Reliquias de la poesía épica española. Tradicionalidad de la épica medieval 11

Problemas de la poesía épica 36

Los godos y el origen de la epopeya española 58

Leyenda de la condesa traidora 96

El Romancero 125

Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española 127

Proemio de *Flor nueva de romances viejos* 165

En los siglos áureos de la literatura española 195

El estilo de Santa Teresa 198

Un aspecto en la elaboración del *Quijote* 222

Cervantes y el ideal caballeresco 270

Lope de Vega. El *Arte Nuevo* y la *Nueva Biografía.* 298